

# لقد حقق فناننا التشكيلي حضوراً متميزاً بين المبدعين!

لقد حقق فناننا التشكيلي في سورية، حضوراً متميزاً بين المبدعين، حين قدّم  
النتاج الأصيل المعبر عن الواقع، وتبوأ مكانة لا تُقوّى بينهم حين تجاوز كل  
أشكال التعبير الوافدة، أو المتاحة، وتوصل الى لغة فنية خاصة قادرة على  
التعبير عن كل موضوعاته، وأبدع في تقديم هذه الموضوعات .  
ولجأ إلى مختلف أشكال التعبير الفني الأوروبية الوافدة إليه في البداية  
وعمل على احتوائها وعلى تجاوزها، ليتلاءم مع واقع الذي يتطلب منه ..  
أن يبدل ويغير، ومع تراشه العريق، الذي يريد أن يكون له جذوره  
الضرورية، وتوصل الى شخصية فنية لها ارتباطها العميق بالإنسان ومعاناته  
وصلاتها بالتحديات التي نواجهها، ولها جذورها العميقة في الماضي، وتفرد ما  
في البحث عن شخصية خاصة .



وبعد أن خاض التجربة العميقة ذات الأبعاد المختلفة ، وقدم لنا الحلول  
التشكيلية التي اتسقت مع الفنانين العرب الآخرين ، وقدمت لنا فناً عربياً  
أصيلاً معاصراً ، يتمتع بالخصوصية ، وبالملاحم الشخصية التي تبلورت شيئاً فشيئاً  
حتى أخذت أبعادها كاملة .

وأصبحت هذه الشخصية تتمتع بوجود متجدد ، ولها تجسيدات لها المختلفة  
التفاعلة مع الأحداث ، والمتأثرة بها ، وبما تتطلبه هذه الأحداث من عناصر  
فنية معاصرة أو تقليدية ، يسعى الفنان لتجاوزها في تركيب يتمتع بفاعلية  
الحضور الدائم ، والمتجدد الذي هو ثمرة إبداع الفنان في تقديم الحلول ذات  
التكوسيات المعبرة والمقعدة المصادر ، والتي انتزعت من جذورها لتصبح فناً معاصراً  
ولغة فنية حديثة .

وقدمت هذه اللغة الفنية الحديثة عبر تجلياتها المتنوعة ، ردّاً إيجابياً  
على كل محاولات الاحتواء التي تمارس ضد أمته ، وهوية محلية ، تتحدى  
كل أشكال تهديد الوجود العربي ، وطمس معالم التاريخ ، والتهجير والابادة  
الجماعية .

وتبلورت لغة فنية خاصة لكل فنان تشكيلي ، تمثل رؤيته المبدعه وموقفه  
الخاص ، لها مفرداتها وتعكس خصوصية الفنان ، ولها ملامحها العامة التي  
تقدم الرؤية الجماعية وتمثل الطابع العام للحركة .

ولهذا لم يلجأ الفنان إلى الطريق السهلة للوصول إلى غاياته ، ولم يأخذ  
بالأشكال الجاهزة بل اعتبر ، الوافد « و » الموروث « و » الموجود « من الأشكال الفنية  
بداية ومنطلقاً تساعده على التعبير ، وتأسره بالموجود ، وأراد أن يخوض التجربة  
ليكتشف بنفسه ، ويقتحم الجديد الذي يقدم لنا الخصوصية ولهذا يستحق  
فناننا التشكيلي التقدير الكامل ... وتحية الحب لما قدمه ولما سيقدمه .

« الحياة التشكيلية »



# الفن التشكيلي المعاصر في سورية

ولعل أهم ما حققه هذا الفنان ، في هذه المرحلة ، يتجلى في تكامل أبعاد هذه الشخصية الفنية ، التي أصبحت تتمتع بوجود متجدد ، ولها تجسيدات المختلفة المتفاعلة مع الاحداث ، والمتاثرة بها ، وبما تتطلبه هذه الاحداث من عناصر فنية ، معاصرة أو تقليدية ، يسعى الفنان لتجاوزها في تركيب ، يتمتع بفاعلية الحضور الدائم ، والمتجدد الذي هو ثمرة ابداع الفنان في تقديم الحلول ذات التكوينات المعبرة ، والمتعددة المصادر ، والتي انتزعت من جذورها ، لتصبح لغة فنية معاصرة .

وقدمت هذه اللغة التشكيلية الحديثة ، عبر تجلياتها المختلفة ، ما يكمن اعتباره ردا ايجابيا على اشكال الاحتواء ، التي تمارس ضد أمته ، وهوية محلية تتحدى اشكال تهديد الوجود العربي ، والطمس الحضاري لهذا الوجود ، والتي ترافقت مع عمليات التهجير والتشريد والابادة الجماعية ، وتبديل معالم التاريخ والارض .

وبدأت تتبلور لغة فنية خاصة بكل فنان من الفنانين ، تمثل رؤيته المبدعة وموقفه الخاص ، لها مفرداتها ، التي تعكس خصوصية الفنان ، ولها ملامحها العامة التي تقدم لنا الرؤية الجماعية ، والتي تمثل الطابع العام .

وتفاعلت كل تجربة مع ما هو مشترك ، ومع الاحداث السياسية والاجتماعية التي قدمت لنا ( المرحلة ) وما تتطلبه من اشكال ، وموضوعات ، ومضامين ، فأعطى الفنان الاصيل ، عبر رؤيته الذاتية ، وصياغته لما هو ( مرحلي ) ، وتجاوزه للوافد والموروث ضمن تشكيلات فنية خاصة لها طابعها الفردي ، ولها ترابطها مع المشترك ، لهذا لاتنعدم الشخصيات أمام ( المرحلة ) وما تتطلبه من موضوعات ، وذلك لان ( الفنان التشكيلي ) يطمح الى تقديم ابداع فردي له شموليته ، بحيث يعكس لنا حضارة ، ويعبر عن مرحلة ، ويشهد على عصر ، ويعيد صياغة كل شيء ليحقق ذلك .

## مقدمة

لقد حقق ( الفنان التشكيلي ) في سورية حضورا متميزا على الساحة الفكرية بين المبدعين ، حين قدم لنا نتاجا فنيا اصيلا معبرا عن الواقع ، وتبوأ مكانة لاثقة بينهم حين تجاوز كل اشكال التعبير الوافدة اليه ، او المتاحة له ، وتوصل الى لغة فنية قادرة على التعبير عن كل موضوعاته ، وابدع في تقديم هذه الموضوعات . وحتى يتمكن من تحقيق ذلك ، لجأ الى مختلف اشكال التعبير الفني الاوربية الوافدة اليه في البداية ، وعمل على احتوائها وتجاوزها ، ليتلاءم هذا مع واقعه الذي يتطلب منه ان يبدل ويغير ، ومع تراثه العريق الذي يريد ان يكون له جذوره الضرورية ، وتوصل الفنان الاصيل الى شخصية فنية لها ارتباطها العميق بالانسان ومعاناته وصلاتها بالتحديات التي تواجهها امته في كل مرحلة من المراحل ، ولها جذورها العميقة بالماضي ، وتفردتها بالبحث عن الشخصية المتميزة .

وبعد ان خاض التجربة العميقة ، ذات الابعاد المختلفة ، قدم لنا الحلول التشكيلية ، التي اتسقت مع تجربة الفنانين الآخرين ، لتقدم لنا ( فنا تشكيليا عربيا معاصرا ) يتمتع بخصوصية ، وبملامح شخصية فنية ، اخذت تتبلور شيئا فشيئا ، حتى اخذت ابعادها كاملة .





## مذيربعة - ربةالمياه

تعبيره الفني له قدرته على صهر كل شيء في بوتقة واحدة ، ليكون معبرا عن عصره ، وبأسلوبه الخاص وحده .

وان هذا الاسلوب الذي لجأ اليه الفنان ، يفترض وجود لغة فنية حديثة ، لها قدراتها على ان تكون متناسقة عبر سيرورتها، وتفاعلها مع الواقع والاحداث، ولها جذورها العريقة ، وصبوتها الى تقديم ما يتوافق مع طموحه لفن معاصر قادر على البقاء ، ويتوافق فيه ( الخاص ) و ( العام ) ويتناسق ( الوافد ) و ( الموروث ) ويتلاءم ( الشكل ) مع ( المضمون ) .

وهكذا قدم لنا نتاجا ، يحمل طابع التحدي للمفاهيم الشائعة عن ( الفن ) ، فهو لم يرض بكمال الشكل وحده ، ولا بالمضمون المعبر وحده ، او بالتراث كما هو ، بل أراد ان يكون لهم جميعا حضورا في عمله ، في كل متناسق ، قد يكون احيانا على حساب كمال الشكل ، او الصورة ، التي هي غاية الفنان الذي يريد من اللوحة ان تكون كملا شكليا ، او تناسقا بين علاقات لونية او مساحات ضوئية .

لهذا لم يقف امام اسلوب دون تجاوزه ، ولا عند

لهذا ، لم يلجأ الى الطريق السهلة للوصول الى غاياته ، ولم يأخذ بالاشكال الجاهزة ، بل اعتبر ( الوافد ) و ( الموروث ) و ( الموجود ) من الاشكال الفنية ، بداية ومنطلقا ، تساعده على التعبير ، ولا تأسره بالموجود ، واراد ان يخوض غمار التجربة ليكتشف بنفسه ، ويقتحم الجديد الذي يقدم لنا الخصوصية .

ولم يكن كمال الشكل الفني هو الغاية في حد ذاته ، لانه لم يكن يسعى الى اتساق التكوينات والتشكيلات وحدها ، كفاية كما فعل الفنان الاوربي المعاصر ، بل اراد من الاصاله ان تكون ابداعا يتجاوز ( اللعب التشكيلي ) الى تحقيق مضمون له صلته بالواقع وما فيه .

ولهذا فالاصالة عنده هي الابداع الذي يتفاعل الشكل فيه والمضمون ، والخلق الذي لا يحذف الموضوع من التعبير ، بل يستعين بالاشكال الحديثة والمفاهيم الفنية المعاصرة ، ليقدم الموضوعات الملحة على الساحة ، لهذا فهو يربط ( الحداثة ) بالواقع ، ويقدم موضوعاته عبر اسلوب خاص ، وهو يريد ان يكون



تيار دون احتوائه ، ولا عند صياغة دون تبديلها ،  
لتأكيد الشخصية الفنية الخاصة ، واعطاء الجديد  
الملائم الذي هو ثمرة الابداع الاصيل .

وهكذا نرى في العمل الفني المتميز ... الماضي  
والحاضر ، القريب والبعيد الشخصي والعام ، المرحلي  
والمطلق ، التراث والمعاصرة ، وقد دمجت جميعها في  
كل متناسق ، توصل اليه الفنان عبر معاناته للبحث  
عن الحلول عبر عملية دمج وتركيب وتآليف وتجاوز .  
وقد عكس عمله الفني مفهوما جديلا للتعبير الفني ،  
يتجاوز فيه ما اخذه لما يريد تقديمه ، وما وفد عليه  
لما يريد ابداعه ، وهكذا يحمل العمل الفني عدة ابعاد  
وسمات وجوانب قد دمجت معا ، فهو يقدم لنا  
( التجريد ) مع ( التشخيص ) أحيانا ونرى فيه الحركة  
العفوية على المساحة المحسوبة ، والموضوع الديني أو  
الاسطوري الذي يقدم مشكلة سياسية أو اجتماعية ،  
والعناصر الزخرفية العربية الاسلامية ، التي ترمز  
لقضايا انسانية وتعبيرية ، والجمالية مع المأساة ،  
والتعبيرية الذاتية التي تعكس ما هو اجتماعي ،  
والشاعرية مع الهندسة ...

وهو لهذا السبب ينهل من أكثر من مصدر ،  
ويعيش على أكثر من منطلق ، ويتفاعل مع أكثر من  
صياغة واحدة ، ليحقق بناء شخصية فنية لها قدراتها  
المتعددة الجوانب وحلولها التي لا ترضى بالسهل  
والقريب ، ولهذا نحس بعراقته وحدائته ، معاصر له  
نكهة خاصة تربطه بواقع معين ، وبظرف خاص ،  
وبرؤية خاصة ، وهكذا يقدم لنا الفن العربي الحديث  
... كعملية تفاعل متجدد لانهائي لقدراته .

وهكذا عكس لنا واقعه بكل اشكالاته ، ومشاكل  
الانسان العربي المعاصر بكل زخمها ، وعكس فرديته  
بكل معنى الكلمة ، عبر ذلك كله ، ولجأ الى ( الرموز )  
لتساعده وربط بين مفهوم خاص لهذا الرمز عند كل  
فنان .

لهذا يعيش الفنان المعاصر في سورية ، هذا الواقع  
بكل اشكالاته ، ويعكس المشاكل السياسية والاجتماعية ،  
ويعبر عن كل التناقضات ، ويرصد كل الاحداث ،  
ويقدمها جميعا بخصوصية ، وقد توصل الى اساليب  
فنية معبرة بعمق ، عبر الاشكال المتاحة حوله ، مهما  
كان مصدرها ، ومهما كانت المخاطر التي تنجم عن  
استخدامها ، ليقدم ( لغة تشكيلية ) متميزة ..

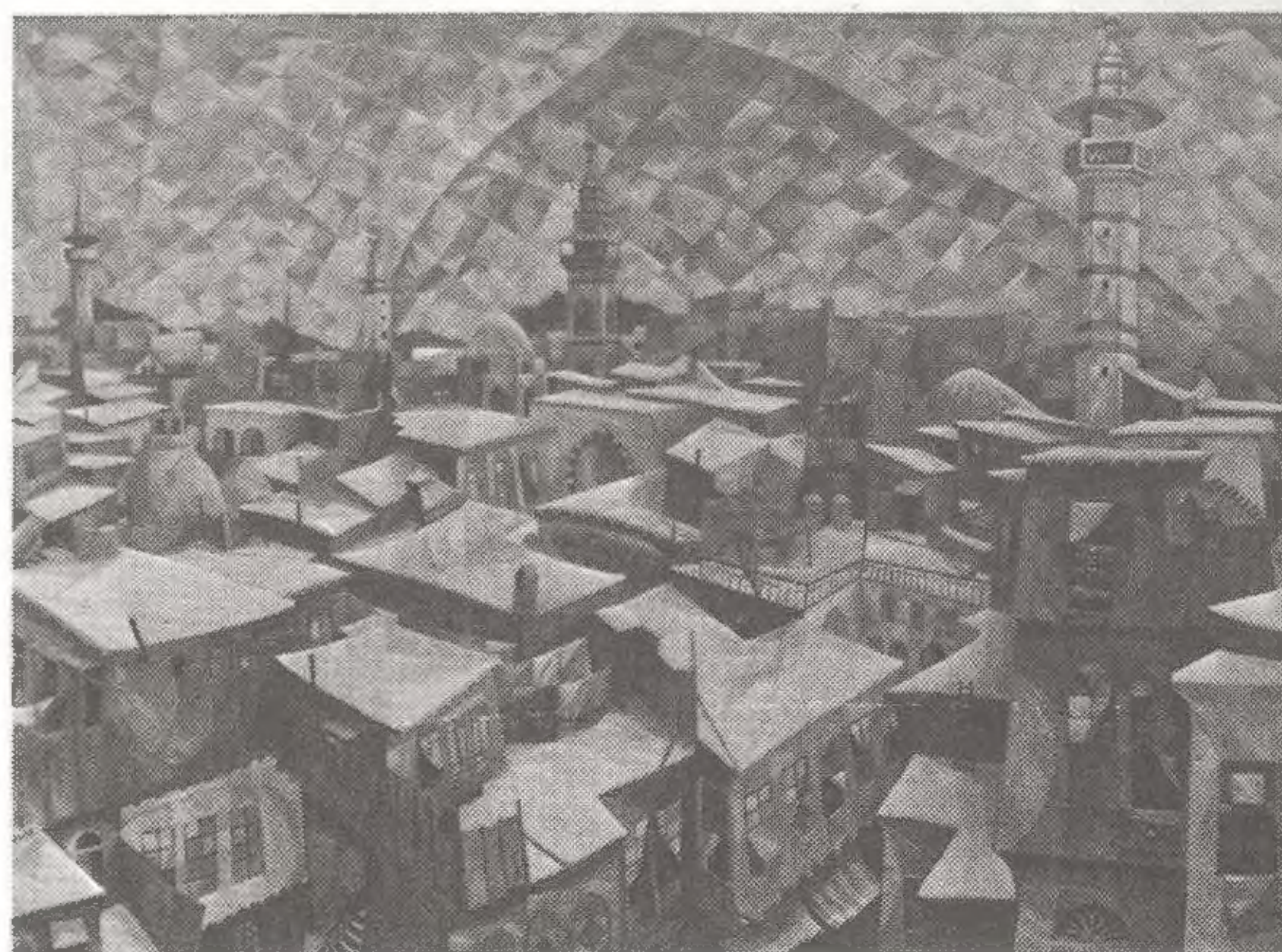
وذلك عبر وسيلة فنية حديثة ، لم يعرفها الا منذ  
فترة وجيزة ، ولم تصبح وسيلة متطورة الا منذ زمن  
قريب ، حقق فيها ما نراه الآن ، من ابداع فني متميز .  
لهذا فالحركة الفنية في سورية ، تقدم لنا - في كل  
مرحلة من المراحل ، وعبر كل ظرف من الظروف -  
ما هو أصيل ، معبر عن الواقع ، وذلك وفق تركيب



إلياس زيات - المدينة المصلوية



فاتح المدرس - العشاء السري



مندوح قطلان - منظر من دمشق



في بداية القرن العشرين ، وفي بداية النهاية للحكم العثماني للمنطقة العربية ، ظهرت أولى المحاولات الفنية التي نفذها الفنانون التشكيليون بالطريقة العربية التقليدية ، البعيدة عن الفنون المتوارثة، وعن الصياغات التقليدية القديمة التي عرفها القطر العربي السوري منذ أقدم العصور ، والبعيدة أيضا عن التجارب الفنية العربية التقليدية ، التي انتشرت في هذا القطر ، وازدهرت إبان تلك الفترة من الحكم العثماني .

فقد اتجه الفنان التشكيلي الى الفن الاوربي ليأخذ منه ، والى التقنيات العربية ليستفيد منها ، وقدم لنا المفهوم الغربي للفن التشكيلي ، الذي مثلته لوحة ( الحامل ) أو ( اللوحة - النافذة ) ، التي أصبحت توضع ضمن اطار خشبي ، أو في معرض فني ، وقد خضع الفن لتبديل كبير في مفاهيمه ، وفي مهماته تبعاً للصيغ الوافدة عليه ، وللقيم الجديدة التي قدمتها هذه الصيغ له .

وظهر ( الفنانون الرواد ) الذين نالوا شرف وضع الاسس لهذه البداية للفن التشكيلي ، وقدموا المنعطف التاريخي الهام الذي ادخل الحركة الفنية ضمن مرحلة جديدة ، تحمل الرغبة في محاكاة الفن الغربي ، وعبرت هذه الرغبة بمحاكاة وتقليد الفن الاوربي ، عن المرحلة كلها ، اذ بدأت اليقظة العربية الحديثة بالتفتح ، ودفعت هذه اليقظة العرب الى التأثر بالغرب في كل انماط الحياة ، والى اعتبار النماذج الغربية مثلها الاعلى في بناء الحياة الجديدة ، ومهدت هذه الظواهر لولادة فن تشكيلي بمفهوم جديد ، كمظهر اساسي من مظاهر التثر بالغرب في كل مجالات الحياة ، ومحاولة اعادة النظر في جميع المفاهيم السائدة على ضوء هذا التأثير . وشهدت المرحلة نمو الافكار القومية وانتشارها في الوطن العربي ، ورافقتها حركة تمرد واسعة على الحكم العثماني ، وعلى المفاهيم السائدة في هذا الحكم ، وبحث عن اسس جديدة تبني الحياة العربية كلها ، واشكال فنية تساعد على تكوين ( فن جديد ) مخالف لما هو تقليدي متوارث ، يكون بداية لنهضة فنية عربية حديثة .

ومثلت هذه الحركة المتمردة على الفن التقليدي ، المتوارث عبر مئات السنين ، ثورة على الاشكال الفنية التقليدية ، تماثل الثورة التي حدثت في ( عصر النهضة الاوربي ) ، حين تمرد الفنان على الصياغات التقليدية

خاص يجمع بين شروط متنوعة ، وبين ابعاد مختلفة ، بحيث يتلاقى ( الوافد ) و ( الواقع ) و ( الموروث ) في كل عمل ، ويبرز الشخصي والعام - المشترك في وحدة متناسقة ، تعكس لنا بوضوح رغبة الفنان لتحقيق افضل تعبير عن الواقع ، الواقع بمعناه الشمولي ، كثمرة لتلاقي ( الماضي ) و ( الحاضر ) و ( المستقبل ) في وحدة فنية خاصة .

ونحن لن نستطيع ان نلقي الضوء على تطور حركة الفن التشكيلي المعاصر في سورية ، الا اذا عرفنا هذه الصيغة التي لجأ اليها الفنان وأدركنا طموحه ، وصبوته الى تحقيق افضل تعبير عن الواقع ، لكن الفنان لم يتوصل الى تقديم هذا ، الا بعد ان مرت تجربته بعدة ظروف ومراحل وتجارب أكسبته ما يتمتع به الآن ، وأعطته هذه الشخصية ، ونحن قادرون على فهم غاياته التي تحدثنا عنها ، بعد ان شاهدنا تطور تجربته عبر مختلف المراحل ، والظروف المختلفة التي تفاعل معها بصدق ، ووجد ان طموحه لتحقيق فن معاصر غير ممكن الا اذا كان قادرا على تحقيق هذه الاهداف ، وبلورتها في اعمال فنية لها هذه السمات .

وهكذا توصل الى مفهوم جديد للفن ، نحاول دراسته هنا وتحليله ، وربطه بظروفه المختلفة التي مرت والتي اكدت لنا على ان لكل مرحلة ظروفها ، وعواملها المختلفة، التي اعطت الفنان شيئا ما وساعدته على بلورة نفسه ، وعلى التوصل الى ( لفته الفنية ) التي نراها دوما تملك نفس هذه الخصائص التي تحدثنا عنها .

ولعل ... في فصول هذه البحوث ما يساعد على توضيح هذه الاهداف، وبلورة تطورها، وفهم غاياتها، التي بدأت من مراحل سديمة ، وتقليدية ، حتى حققت هذا الوجود المتميز والاصيل ، الذي فرض نفسه .





في العصور الوسطى . ووضع اسسا جديدة للفن ، بعيدة عن الاساليب المنتشرة في تلك المرحلة ، معبرة عن المتغيرات التي مرت على المجتمع العربي ، سواء من النواحي الاقتصادية أو الاجتماعية .

وقد استطاع ( الفنانون الرواد ) التعبير عن هذا التحول الكبير الذي شهدته المرحلة ، وما تحمله من مخاض ، حين قدموا النتاج الفني الجديد ، الذي تبنى المفاهيم الاوربية في ( المحاكاة ) و ( التشخيص ) ، واستخدموا التقنيات الحديثة ، والمواد الفنية الغربية ، والاساليب الفنية الوافدة ، والتي كانت تقليدية في البداية ، وفق المفاهيم الغربية للفن ، والتي تطورت فيما بعد لتشمل كل الاساليب المعروفة عالميا .

وعكست هذه التغيرات العميقة التي طرأت على الفن التشكيلي ، الظروف الجديدة التي كان الوطن يمر بها ، وقدمت اللغة الفنية التي سعت لتتلاءم معها ، وعبرت عن الرغبة في البحث عن المفاهيم البديلة ، التي ستحل محل ما هو سائد ، ومنتشر على نطاق واسع . لهذا لقيت التجارب الفنية الوافدة كل الترحيب ، ووجدت الارض الخصبة التي تنمو فيها ، وتفاعلت مع الظروف السائدة التي كان الوطن العربي يعيشها في تلك المرحلة .

وبرز دور ( الفنان التشكيلي ) في التعبير عن المتغيرات في الواقع العربي ، وما يتطلبه من فن يعبر عن الحاجات المختلفة ، وذلك حين عرف بأن عليه ان يأخذ من الوافد ما يتلاءم مع ظروفه وما يتطلبه من ( فن تشكيلي ) ، وتبلورت الشخصيات الفنية المختلفة التي عبرت عن المرحلة ، وقدمت رؤيتها الفنية الملائمة لها . لقد رسم ( الفنانون الرواد ) المناظر ، والوجوه ، والطبيعة الصامتة ، ولجأوا الى الصياغة التسجيلية ، والى الواقعية ، أو الرومانتيكية أحيانا ، وعبروا عن الاذواق السائدة في تلك الفترة ، عبر التقنيات الجديدة المتاحة لهم ، واستعانوا بالاشكال الفنية الملائمة التي ساعدتهم على تنفيذ هذه الموضوعات ، وعلى ربطهم بالواقع .

وعبروا عن الشروط الجديدة للمرحلة التي فرزها الواقع العربي ، وذلك حين رسموا ( الوجوه ) أو ( المناظر ) أو ( الطبيعة الصامتة ) ، والتي تتلاءم مع اذواق المتذوقين المثقفين والحكام المحليين ، والولاة ، أو المتنفذين ، وقدموا التبدلات التي طرأت على اذواق المشاهدين ، الذين بدأوا يتأثرون بالفن التشكيلي الاوربي ، نتيجة الاحتكاك مع الحضارة الاوربية ، والرغبة في تقليدها .

وقد خضعت العمارة المحلية لتطورات هامة ، ساعدتهم على تحقيق اهدافهم ، وذلك حين بدأت بالتخلي عن التزيينات الخشبية المحفورة والمصدقة ،

والتي سادت زمنا طويلا ، والتي تركت جدارا فارغا ، ولا بد من ملئه بعمل فني يمكن تعليقه على الجدار ، فظهرت اللوحات التي كانت تزين الجدران ، والتي كتبها الخطاطون المعروفون ، وكانت تضم الحكم ، والامثال ، والعبارات الدينية القرآنية ، والاشعار العربية الشهيرة ، ومثلت هذه اللوحات مرحلة انتقالية مهدت الطريق أمام اللوحات الزيتية التي وجدت نفسها قادرة على الحلول محلها على الجدار ، لتوضع ضمن اطار خشبي ، أو تعلق على فراغ الجدار الذي تركته الزخارف المحلية التقليدية .

وقد انتشرت اللوحات الفنية ، بعد ذلك ، وازدادت الحاجة للفنان لكي يرسمها ، والى المحترف الفني الذي تنفذ فيه ، والذي يضم الفنان والطلبة ، وفق الاسس التقليدية الاوربية للمحترفات ، والمراسم ، وعبرت عن النهضة الفنية الجديدة ، التي وجدت الظروف الملائمة لها لتأخذ دورها ، الذي مهدت له التغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية .

ب - الانتداب الفرنسي  
١٩٢٠ - ١٩٤٦

لقد تبدل وجه الحركة الفنية في القطر العربي السوري ، زمن ( الانتداب الفرنسي ) تبعاً للظروف الجديدة التي طرأت على الحياة في ظله ، وبرزت المتغيرات على الساحة الفنية ، تبعاً للحاجات الجديدة التي ولدها ، وتبلورت المفاهيم الفنية ، ذات الاهداف الجديدة ، والمختلفة عن الفترة العثمانية السابقة ، وما فرزته من موضوعات واساليب . اذ توسعت التجارب الفنية ، وطرأت التبدلات على الموضوعات ، وعلى الاشكال الفنية المتبعة ، تحت تأثير



رشداد مصطفى - منظر بحر ١٩٨٥





رشاد مصطفى - منظر ١٩٧٩

لقد توسعت الحركة الفنية في البداية ، نتيجة الحاجة لوجود مدرسين للتربية الفنية من المختصين ، أو الهواة ، والتي سعت الدولة لتغطيته عن طريق (دور المعلمين ) من جهة ، وعن طريق الفنانين الفرنسيين الذين جاءوا لتعليم الفن ، وبرزت أسماء بعض الموهوبين ، الذين أرسلوا لمتابعة الدراسة وهكذا توطدت الحركة وأخذت إبعادها ، بالاعتماد عليهم ، وعلى نتاجهم الذي بدأ يأخذ أهميته البالغة .

وازدادت الأنشطة الفنية في المدارس ، وخارجها ، وبدأ الفنانون يتعرفون على التجارب الفنية العالمية ، التي حملها الفرنسيون معهم ، أو التي شاهدوها بأنفسهم ، عند زيارتهم للبلدان الأوروبية ، وعن طريق المعارض التي بدأت تفد إلى القطر .

وأحدث هذا الاحتكاك تأثيرا كبيرا على الموضوعات ، التي عالجها الفنانون ، وعلى الأشكال الفنية التي لجأوا إليها ، وتبلورت الاتجاهات الجديدة وأهمها ( الانطباعية ) ، التي ظهرت تحت تأثير الاحتكاك المباشر

الوافد من المفاهيم ، وما حملته من أشكال ، وأساليب تفاعلت مع الواقع المحلي ، وما يملكه من حاجات ومواضيع ، وما يطمح إليه من استقلال ، وعبرت عنه ردود الفعل المختلفة على الوافد وما فيه .

وهكذا تفاعلت تجربة (الرواد) مع الفترة الجديدة، معبرة عن أهدافها ، ومحقة لما تتطلبه من ( فن ) ، بحيث أصبحت تمثل مرحلة التكوين الأساسية للحركة التشكيلية ، فيها تبلورت كل المفاهيم الأساسية لهذه الحركة ، وتوضحت معالمها ، وأهم المؤثرات التي طرأت عليها ، في مرحلة النشوء ، وظل تأثيرها عميقا على جميع التجارب اللاحقة لها ، أيام الاستقلال ، والتي تمثل فترة النضج لتجربة الرواد ، وتأثر بها كل فنان بشكل أو بآخر ، فمن ظهر قبلها في الفترة العثمانية ، خضع لتأثيرها ، وتلاءم مع شروطها ، وما تتطلبه من موضوعات ، وقد عبر عنها من ظهر فيها بكل دقة ، وتأثر بها من أتى بعدها، ولهذا لا نرى فنانا من (الرواد) لم يتفاعل معها سلبا أو إيجابا .



مع ( الفن الفرنسي ) من جهة ، ومع ( الطبيعة ) من جهة أخرى ، وخضعت ( الواقعية ) الى تغييرات هامة ، حين بدأت ترصد الواقع وتتأثر بشروطه ، وحين عادت الى ( الماضي ) تحيي أمجاده ، واسهمت تلك العملية في بروز تجارب ( كلاسيكية ) في موضوعاتها ، عبرت عن الشكل الفني الهام ، الذي فرزته المرحلة ، وما تتطلبه من موضوعات .

وهكذا تبلورت الحركة الفنية ضمن اتجاهين اساسيين ، عبر كل واحد منهما عن ظرف معين له أهميته في الواقع ، وبرز الصراع بينهما على شكل واضح ، اذ ساعدت ( الانطباعية ) الفنان على الاهتمام باللون واعطائه الاهمية الاولى في التعبير ، وعلى التوجه الى الطبيعة ، والرسم عنها مباشرة بعيدا عن الرسم ، فاخفت الموضوعات الخيالية ، ذات الطابع الرومانتيكي ، وحلت محلها المشاهد المحلية المرسومة عن الواقع ، والتي عبرت عن رؤية جديدة لهذا المشهد ، وغرقت ( الانطباعية ) من سحر الطبيعة وجمالها ، وعكست الضوء والشمس المحلية ، وقدمت المفهوم التجريبي للفن .

اما ( الكلاسيكية ) فقد اتجهت الى الموضوعات التاريخية ، وكانت ثمرة من ثمرات التطور الذي تم في هذه المرحلة ، والذي خضعت له تجارب الفنانين التسجيليين الاوائل ، الذين بدأوا يسجلون هذه الموضوعات تحت تأثير الحركات الوطنية التي كانت تقاوم الانتداب ، والتي دعت الى التمسك بالتاريخ العربي ، وبالامجاد التاريخية ، والتي قدمت لنا المعارك العربية الكبرى كمعركة ( حطين ) و ( القادسية ) و ( اليرموك ) و ( فتح الاندلس ) و ( ذات السوارى ) ، وقدمت بعض الشخصيات العربية الهامة مثل ( صلاح الدين الايوبي ) و ( طارق بن زياد ) و ( خولة بنت الازور ) ، وهكذا تفاعل الفن مع الشرطين الاساسيين للمرحلة ، ومع الاهداف الاساسية لها ، وقدم لنا ( جمال الوطن ) و ( البيئة ) و ( الحياة اليومية ) من جهة ، و ( الامجاد التاريخية ) من جهة أخرى . ووجد في الفن الفرنسي ما يساعده على تحقيق كلا الشرطين الهامين .

وكان على الفنان ان يبذل كل جهوده وطاقاته حتى يؤمن لنفسه مكان العمل ، ويتعاون مع الفنانين الآخرين لاقامة المعارض الجماعية ، التي نظمت مبدئيا في المدارس والاندية والروابط الادبية والفنية ، ويسعى لتأسيس الروابط الفنية ، والادبية الفنية ، والتي قدمت لنا الصيغة الاولى لتجميع الفنانين والمحاولة البدائية لتنظيم الحركة الفنية ، وتقديم الفن للجمهور من خلالها .

ففي عام ( ١٩٤٠ ) تجمع عدد من الفنانين

التشكيليين في أحد الاندية الفنية ، ( دار الموسيقى الوطنية ) ، وبدأوا يعملون معا على تأسيس أول رابطة تشكيلية ، انبثق عنها معرض فني جماعي في ذلك العام ، نظم في ( كلية الحقوق ) ، وفي عام ( ١٩٤٤ ) نظم معرض ثان في ( معهد الحرية ) وكان يطلق عليه اسم ( معهد اللايك ) ، وعبر هذا المعرض الجماعي عن الحركة الفنية زمن الانتداب تمام التعبير ، لانه المعرض الجماعي الاول الذي ضم العدد الاكبر من الفنانين الهامين ، بالاضافة اليهم بعض الفنانين الفرنسيين المتواجدين في القطر ، وكان مختلفا عن المعارض السابقة لمستواه الفني الذي حققته الحركة الفنية في تلك الفترة .

وقد تولى الفنانون بانفسهم ادارة الاندية والروابط ، وبالتعاون مع الادباء والمثقفين ، ونظموا المعارض الجماعية والفردية ، وعملوا على تهيئة اللقاءات الفنية التي كانت تتم في المراسم والاندية ، وكانت الطريق شاقة امامهم ، مليئة بالصعاب والعقبات ، والتي ترجع الى ان الرواد كانوا يمهّدون الطريق اما الاجيال اللاحقة ، وينزعون الاشواك لايجاد المتذوق والمثقف فنيا ، وذلك لكي يوسعوا دائرة المتذوقين ، ولهذا قوبلوا بالهجوم والعداء أحيانا ، واحتاجت تجربتهم الى جهود كبيرة حتى تحققت النتائج التي يطمحون اليها ، والتي اعطت الحركة الفنية ابعادها التي تكاملت فيما بعد .

### ج - فترة الاستقلال الاولى ١٩٤٦ - ١٩٥٦

لقد خضعت الحركة الفنية لتبدلات هامة بعد ( الجلاء ) على المستويين الفني والتنظيمي ، واخذت تجربة ( الرواد ) ابعادها كاملة بعد رحيل المستعمر ، واصبح الوليد في الفترة العثمانية شابا بعد الجلاء ،



رشد مصطفى - معلولا (١٩٧٣)





### صبي سعيب - العودة الى القرية

بعد ان كان يافعا ايام الفرنسيين ، وعكست الحركة الظروف الجديدة التي قدمتها فترة جديدة هامة في تاريخ القطر العربي السوري .

ومن الواضح ان المتغيرات الجديدة قد قدمت بعض الموضوعات ، والتي احتاجت لاساليب شخصية مميزة لكه منهم ، وهكذا اخذت تجربة ( الرواد ) كل ابعادها ، واعطت افضل ما تستطيع ان تعطيه من فن، عبر الاساليب المتاحة لها .

وشهدت الفترة الاولى المحاولات لتنظيم معرض فني جماعي سنوي لفناني القطر ، واصبح دوريا ، وتولت ( الدولة ) رعاية الحركة الفنية ، فاعطت للحركة وجهها جديدا .

اما من الزاوية الفنية ، فقد ازدهرت (الانطباعية)، واخذت الدور القيادي ، وقدمت اللون المحلي الذي جعلها تتأقلم مع البيئة ، والمفاهيم الجمالية الخاصة ، والتي مجدت الطبيعة والوطن بعد رحيل المستعمر ، وعبرت عن جمال الاشياء ، وسحر الحياة والطبيعة ، مما اعطاها المسحة الجمالية التي ارتبطت باللون .

وغابت اللوحات التاريخية ، وحلت محلها لوحات المناظر ، والطبيعة ، والطبيعة الصامتة ، ورسوم

الاحياء القديمة ، ومشاهد الريف ، وتبدلت علاقة الفن بالواقع ، واخذت صيغة جديدة تبعا لظهور طبقة من المتذوقين والمثقفين ، الذين كانوا يفضلون جمال الموضوع المرسوم ، وحسن تناسق الوانه ، وتناغمها ، ويقدمون الطبيعة، ويفضلون المشاهد المحلية المرسومة والتي يعرفونها، وعبر هؤلاء المتذوقين عن هذا الاعجاب (بالنقد الفني) ، الذي ظهر على يد الادباء ، والكتاب، والصحافيين ، الذين اهتموا بالمعارض ، وبدأوا يكتبون انطباعاتهم ، التي كانت تمثل بداية وجود فئة من المتذوقين ، توصل الفن للناس عبر الكلمة المكتوبة .

وقد وصلت ( الانطباعية ) الى اقصى الشاعرية والجمالية الممكنة ، حين اعطت اللون الدور الاساسي في التعبير ، وعكست ذوق مرحلة كاملة ، وخضعت لتأثيرات محلية خالصة ، رسخت وجودها بعد ان كانت وافدة ، وربطت نفسها بالواقع كما فهمته ، على انه جمال الموضوع ، وحسن تنسيق اللون ، واوجدت المبررات الفكرية لها لكي ترسخ وجودها ، وتنتشر ، وقدمت التجارب الفنية الهامة التي اعطتها المكانة والاعتبار اللائقين .

وعلى الرغم من وجود تيارات فنية أخرى عايش





خالد معاذ - سيدنايا - ١٩٨٤

الفنية ، مما أسهم في دفع الحركة الى الامام ، وشهدت الفترة تطورا ملحوظا في النشاط الفني ، في الروابط ، والاندية ، والجمعيات الادبية ، اذ تحولت قاعاتها الى صالات عروض فنية ، وأماكن لنشاط فني ونقدي ، وصل الى اقصى مراحل بعد ( الجلاء ) مباشرة .

ولعل أهم الجمعيات التي أخذت على عاتقها تشجيع النشاط الفني ( الجمعية السورية للفنون الجميلة ) التي تأسست عام ( ١٩٥٠ ) ، وضمت الفنانين التشكيليين ، والموسيقيين ، والكتاب ، والمثقفين ، ولعبت معارضها دورا هاما ، وكذلك ندواتها الفنية ، والمحاضرات التي القيت فيها دورا بارزا في تطوير التذوق الفني ، وتقريب الفن للجمهور المثقف ، وفي نفس الفترة تشكلت جمعية ( محبي الفنون الجميلة ) في عام ( ١٩٥٢ ) ، واسهمت في النشاط الفني التشكيلي ، ثم ( رابطة الفنانين السوريين للرسم والنحت ) ، التي تأسست عام ( ١٩٥٦ ) ، والتي ضمت مجموعة هامة من الفنانين المتقاربين بالاهداف ، فضمت الرابطة الجيل التقليدي من الفنانين وتجمع في الجمعية الشباب الذين قدموا الاساليب الاكثر تطورا ، وظهر

( الانطباعية ) ، في تلك الفترة ، لكن الانطباعية ظلت المدرسة الاقوى ، ويمكن أن نذكر ، على سبيل المثال ، بعض التجارب ( الواقعية ) التي صورت بعض المشاهد الحياتية ، والتي اعتمدت الخطوط المتينة ، والرسم الدقيق ، ولكنها ظلت رديفة للانطباعية ، ولم تقدم التجارب التي تتجاوز ما قدمه الانطباعيون .

كما ظهرت بعض التجارب ( التعبيرية ) ، و ( السريالية ) ، و ( الرمزية ) ، التي تأثرت بالفن الاوربي ، وبمفاهيم المدارس الفنية الاكثر حداثة ، لكن هذه المحاولات لم تكن قادرة على استقطاب الاهتمام الذي لقيته تجارب ( الانطباعيين ) لهذا بقيت محدودة التأثير .

اما من الزاوية التنظيمية فقد ظهرت اولى صيغ الرعاية التي تولتها ( الدولة ) للحركة الفنية ، فقد نظم اول معرض سنوي دوري عام ( ١٩٥٠ ) في المتحف الوطني بدمشق ، واستقطب الاهتمام معبرا عن اهداف الفنانين ، وجامعا للتجارب الفنية المختلفة وبدايات المنافسة بين الفنانين على نيل الجوائز المختلفة التي اصبحت سنوية ، وبدأت الدولة باقتناء بعض الاعمال



وقد اعطى هذا التأثير لآعمالهم وحدة جمعت بينهم، وربطت بين شخصياتهم المختلفة ، وما قدموه من تجارب شخصية ، والتي خضعت لتطورات مختلفة تتفق والفترات التاريخية التي مرت ، حين سيطر ( الرواد ) على الحركة الفنية .

وساعدنا ذلك على تحديد ( المرحلة ) التي عمل الرواد فيها ، وعلى تحديد صيغة فنية شاملة لآنتاجهم، فهو يمثلون مرحلة تاريخية واحدة ، رغم المتغيرات التي مرت في كل من الفترات التاريخية ، وظلت الحركة الفنية تفضل الصياغة التقليدية للعمل الفني ، وتحترم الاسس الفنية التي قامت عليها هذه الصياغة وتعارض التحديد بكل قوة ، حتى تمكنت هذه الحركة من تجاوز المرحلة ، حين ثار الفنانون "تجددون" ، وقدموا (الصيغ الجديدة المتمردة ) على الاساليب التقليدية ، وكان لهم فضل تطوير الحركة الفنية ودفعها الى الامام ، حين تمردوا على المفهوم التقليدي .

وان دراساتنا للتيارات الفنية الهامة في مرحلة ( الرواد ) واهم الاتجاهات الفنية ، واهم الفنانين الذين عملوا في هذه المرحلة سوف يساعدنا على فهم وحدة تجارب الرواد ضمن مفهوم ( المحاكاة ) ، واختلاف كل فنان عن الفنان الاخر في ( الامور الجزئية ) ، التي لا تتناقض مع هذا المفهوم ، والتي ترجع الى شخصية الفنان المبدع ، وقدرته على التعبير .

وهنا نلاحظ بأن بعض ( الفنانين الرواد ) قد استمروا في التعبير عن أنفسهم بنفس الاساليب التقليدية رغم التطور الذي تم بعد انتهاء مرحلتهم ، اذ ظل بعضهم مخلصا لما آمن به ، يعمل دون اجراء أي تغيير على أسلوبه . وفي نفس الوقت نلاحظ بأن بعض الرواد تأثروا بالتجارب الحديثة ، وحاول ان يلائم نفسه مع الظروف الجديدة ، ليقدم ( الاتجاهات الحديثة ) .

وهكذا ارتبطت البداية للحركة الفنية بالآساليب التقليدية في ( الفترة العثمانية ) وتطورت الصياغة لتصبح ( كلاسيكية ) في فترة ( الانتداب الفرنسي ) وظهرت ( الانطباعية ) و ( الواقعية ) في نفس الفترة ، وعبرتا عن رؤية جديدة ضمن المفاهيم التقليدية واخذتا اهميتهما في فترة ( الاستقلال الاولى ) .

وسوف نرى أن بعض الفنانين الرواد قد قدموا لنا بعض المفاهيم الجديدة تحت تأثير مراحل جديدة مروا بها ، او قدموا تطلعات جديدة تتفق مع المراحل المختلفة للحركة الفنية ، وهكذا تعقدت التجارب ، وتشابكت وان الدراسات المقبلة سوف تساعدنا على ايضاح وجه الحركة الفنية في بدايتها وتطوراتها اللاحقة، وما مر على هذا الوجه من تعقيدات .



خير الدين الأيوبي - القاهرية ١٩١٠

الصراع بين الفنانين ، والتنافس على الانتاج وعلى العرض ، ليمثل بداية مخاض جديد في الحركة الفنية تفجر عام ( ١٩٥٦ ) في مرحلة جديدة في تاريخ هذه الحركة ، عبرت تمرد على ( جيل الرواد ) واتجهت الى ( الحداثة الفنية ) .

### الاتجاهات الفنية للرواد

لقد لجأ (الفنانون الرواد) الى الاساليب التقليدية، التي اخذوها من الفن الاوربي ، وعبرت هذه الاساليب عن المرحلة التي ظهروا فيها ، وارتبطت بظروفها المختلفة ، ولم يتجاوزوها الا نادرا ، وقدموا اللوحات الفنية المرتبطة بالمفاهيم الاساسية التي قدمتها لهم هذه الاساليب التي انطلقت من ( المحاكاة ) ، اي احترام الشكل الانساني ورسمه دون أي تغيير أو تحريف لخصائصه الفيزيائية ، واحترام الاسس الرئيسية التقليدية للفن وهي : وحدة الموضوع ، والزمان ، والمكان ، والعمل ضمن هذه الاسس .





رشد مصطفى - وجه توفيق طارق (١٩٨٥)

## من التسجيلية . . . الى الكلاسيكية

توفيق طارق

١٨٧٥ - ١٩٤٠

يعتبر الفنان ( توفيق طارق ) الفنان الاول الذي قدم التجارب الفنية المتميزة في الفترة العثمانية ، والتي اسهمت في نقل الحركة الفنية من المرحلة السديمية ، التي سيطرت عليها الرسوم القلمية التسجيلية للوجوه والنقل عن اللوحات العالمية ، والتجارب التي تحمل طابع الهواة ، وحين جاء اعطى الحركة وجودا ، يتمتع بالحد الأدنى المقبول فنيا ، واغنى الحركة بالاعمال الفنية التي تمثل البداية الحقيقية للفن التشكيلي بالمعنى الدقيق .

وقد عاصر ( الفترة العثمانية ) ، وقدم الاعمال التي تمثل هذه الفترة تمام التمثيل ، وطور تجاربه في ( مرحلة الانتداب ) واغناها بالموضوعات الهامة التاريخية .

وأتيحت له فرصة السفر الى ( باريس ) ، للاطلاع على تجارب الفنانين الاوربيين ، وساعدته دراساته الهندسة والطبوغرافيا ، وعمله في هذين الميدانين على تطوير تجاربه الفنية ، وتقديم الموضوعات ذات الصلة بهما ، وهو الفنان التشكيلي الاول الذي فتح محترفه الفني للطلبة والهواة ، ليمارسوا فيه تعلم الفن ، ودرّب هؤلاء الطلبة على الرسم بمختلف أشكاله ، وساعده على رسم بعض لوحاته الهامة ، وعبر هذا الاسلوب . عن بداية تكون المدارس الفنية التقليدية ، في مدارس الفنانين ومحترفاتهم ، وبداية تكوين ( أكاديمية فنية ) لها أسسها وقواعدها الفنية والتعليمية .

لقد رسم ( توفيق طارق ) لوحات الوجوه ، والمناظر ، والاحياء القديمة في البداية ، ثم انتقل الى رسم ( المواضيع التاريخية ) بعد ذلك ، فقدم لنا البداية التسجيلية الاولى ، وعبر عن مفهوم كلاسيكي خاص به حين قدم المواضيع التاريخية ، واستفاد من اطلاعه على تجارب الفن الاوربي ، ليقدّم لنا مواضيعه المحلية ، وقدم ( شخصية فنية ) خاصة أخذت أبعادها في ( الثلاثينيات ) بشكل كامل وقدمت الفن في بداية نشأته وتطوره .

وساعدت عدة عوامل هامة في تكوين هذه الشخصية ، واعطائها الأبعاد ، والتي نستطيع ايجازها وفق ما يلي :

أولا : ما ورثه عن الفترة العثمانية من صياغة تسجيلية دقيقة ، وما تعلمه من الاحتكاك بالفنانين العثمانيين الذين تعرف عليهم وتأثر بهم والذين قدموا هذا الاسلوب .

ثانيا : ما تعلمه من رحلته الى باريس لتعلم الهندسة الطبوغرافية ، وما اطلع عليه من تجارب فنية في المتاحف هناك .

ثالثا : احتكاكه بالواقع المحلي وتأثره بهذا الواقع ، سواء في الفترة العثمانية حيث رسم الوجوه الشخصية للمتنفذين ، والحكام المحليين ، وقدم لوحات المناظر الطبيعية ذات الطابع الرومانتيكي الخيالي ، الذي يتفق مع الاذواق في تلك الفترة ، أو في ( فترة الانتداب ) حين رسم الاعمال التاريخية الهامة وقدم بعض الموضوعات الاخرى ذات الطابع الشخصي .

ومن المعروف عن ( توفيق طارق ) أنه كان يتمتع بشخصية قوية ، وبارادة صلبة ، وثقة بالنفس ، وبقدرة على التعبير بالرسم عما يريد ، ولهذا استطاع أن يفرض فنه ، واقنع من حوله بأهمية ما يقدمه ، وجعل الاشخاص المتنفذين يشترون لوحاته لتعليقها في منازلهم ، وما زالت اللوحات موجودة في كثير من البيوت الدمشقية حتى اليوم .

وكان دائم التجول بين ( سورية ) و ( لبنان )





توفيق طارق - مجلس الخليفة المأمون - ١٩٤٠

للوحته ، ويبدو ذلك واضحا في خلفية اللوحة ، حيث أرجع عظمة المجلس الى هذا الاطار التاريخي ، وأعطى أهمية للعمارة الداخلية ، التي ساعدت على التأكيد على أهمية البناء العربي التقليدي ، وجمال زخارفه ، فأعطى الأهمية الأولى للاطر التاريخي ، وللزخارف ، أكثر مما أعطاها لمن جلس في هذا المجلس .

وهذا يكشف عن الصياغة التسجيلية لعمله ، والتي تقدم الفترة العثمانية ، والتي تدل على أن دراساته الهندسية المعمارية قد أثرت على تجربته الفنية ، وهكذا نرى تأثيرات ( فترة الانتداب ) التي تجلت في نمو الوعي القومي العربي ، والاهتمام بالزخارف ، والموضوعات التاريخية والتي قدمت ( التراث العربي الاصيل ) و ( الامجاد التاريخية العربية ) .

وقد حافظت الالوان على طابعها التسجيلي أيضا ،

و ( فلسطين ) ولهذا فقسم من أعماله موزع في تلك الاقطار ، وكان هذا التجول ظاهرة معروفة في الفترة العثمانية ، وفترة الانتداب ، ويفضل الفنانون القيام بهذه الجولات لرسم اللوحات ، والبحث عن التسويق لها ، وعن الاشخاص الذين يرغبون في رسم لوحة شخصية لهم .

أما أهم أعماله الموجودة ، فهي ( مجلس الخليفة المأمون ) و ( معركة حطين ) و ( أبو عبيدة الله الصفي ) و ( تدمير ) ... وجميعها تعكس الخصائص الرئيسية لتجربته الفنية ، وتقدم لنا أسلوبه الخاص ، وما سعى لتحقيقه .

في لوحة ( مجلس الخليفة المأمون ) ، نرى العناية التي بذلت لرسم المجلس بشكل تسجيلي ، يعتمد الدقة الحرفية ، والعناية بالتفاصيل والاهتمام بزخارف البناء العربي ، ليعطي الاطار التاريخي



اذ قدم لنا الالوان بمفهومها التسجيلي ، بدون أن يبذل أية محاولة لتجاوزه ، ولهذا تأتي الالوان في الدرجة الثانية من الاهمية بعد الرسم الدقيق الذي يقدم الموضوع التاريخي .

ولا نرى الدراسة الدقيقة لتكوين اللوحة ، أو الدراسة لتوزيع الاشخاص فيها . ولا نحس بأنه يرغب في تجاوز المفهوم التسجيلي من حيث الاسلوب ، الذي يتصدى لموضوع كلاسيكي .

**ولهذا فهو ( تسجيلي ) في أسلوبه ، كلاسيكي في مواضيعه .**

وينطبق هذا على أعماله الأخرى ، وخصوصا لوحته عن ( أبي عبيد الله الصغير ) ، اذ لا نرى اختلافا كبيرا بينهما ، سواء من حيث الاسلوب أو الموضوع . فهنا يرسم أحد الجدران في أحد القصور الاندلسية ويسجله بكل تفاصيله ، ويلج على الزخارف ، وعلى اهميتها في تقديم الاطار التاريخي الضروري ، ويقدم الموضوع ... أمام هذا الخلفية .

وهو يلجأ الى الكتلة الجسدية لرسم الاشخاص في اللوحة ، وليعبر عن طريق اللحم الطري عن الحياة المترفة التي كان يعيشها آخر ملوك الاندلس ، ويقدم لنا الحركة التي تجعل لوحته أكثر حيوية من اللوحة الاولى ، التي يغلب عليها الطابع الهادئ ، وهكذا تختلف التفاصيل من لوحة لأخرى تبعا للموضوع المعالج الذي يكشف عن تقييد تام بالجانب التسجيلي . ويضاف الى ذلك كله ، أن لوحة ( أبي عبيد الله الصغير ) تقدم لنا مضمونا جديدا يتجاوز لوحته ( مجلس المأمون ) ، وذلك لاننا نرى العمل الفني معبرا عن فكرة هامة في تلك الفترة ، لأنه يحذر من مقبلة التخاذل الذي مثل نهاية الاندلس ، ويذكر بما حل بآخر ملوك الطوائف حين انقسم العرب وغرقوا في اللذات ، وهو يتجاوز نفسه في هذا العمل ، حين يدعو الى نبذ الضعف والفرقة والذات ، وتبديل صياغاته لعمله مع تبديل الموضوع ... والمضمون الذي يقدمه .

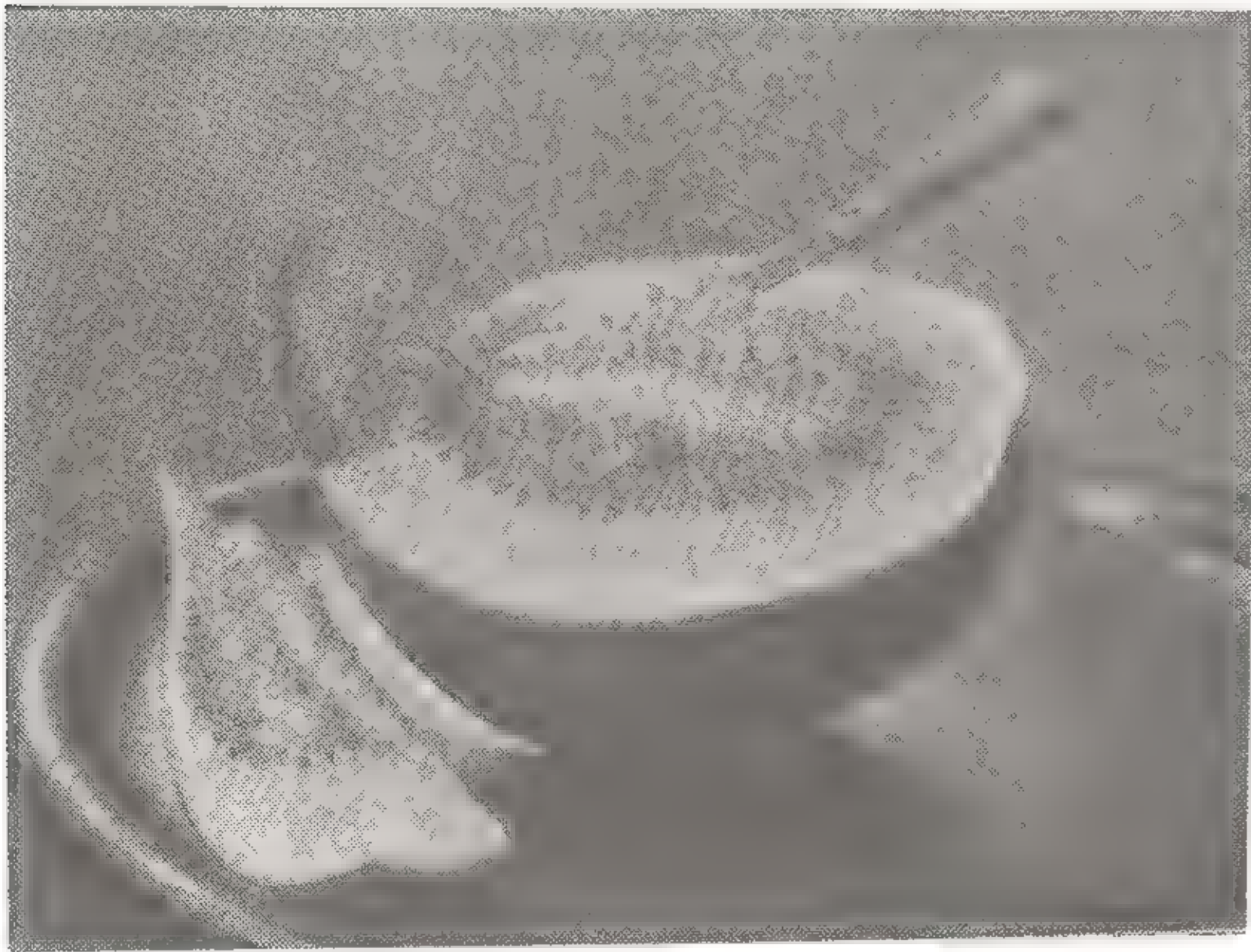
أما لوحته ( معركة حطين ) التي رسمها لتسجيل الحدث التاريخي . الهام في التاريخ العربي ، فنحس بأن هذا العمل الكبير قد قدم لنا بدقة تسجيلية فوتوغرافية ، ويستعين باللوحات التاريخية الشهيرة عن المعارك ليقدّم لنا موضوعه ، ويؤكد على التفاصيل .

وهذه اللوحة تمثل فترة النضج في تجربته ، اذ بدأ يرسمها قبل وفاته بقليل ، واتوفي قبل انجازها ، ولهذا فقد أتمها أحد تلامذته ، وهو الفنان ( زهير الصبان ) ، وعبرت عن تجربته في أقصى إمكاناتها الفنية .

ان ( توفيق طارق ) لا يضع مخططا مسبقا للوحة ، يساعد على تنظيم حركة الفرسان وعلاقاتهم مع



توفيق طارق - منظر ريفي من جبل لبنان (١٩٣٨)



توفيق طارق - طبيعة صامتة (١٩٣٨)

بعضهم ، ولا يهتم بتنظيم المجموعات ، ولهذا غلب الطابع التسجيلي عليها ، والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة ، وأعطى اللون دورا تسجيليا أيضا ، لأنه لم يكن يوليه اهتمامه ، بل استغرق في التفاصيل دون رغبة في تقديم الرؤية الشمولية للعمل ، وظل الموضوع هو المحور الاساسي والشغل الشاغل له .



مدرسته ، اذ كان له الفضل في تأسيس أول معهد  
حر فني للتعليم في مدينة ( حلب ) ، أثناء الحرب  
العالمية الاولى ، كما فتح مرسومه ليتعلم الفن بعد  
الحرب العالمية للطلبة ، وقد أثرت هذه المحاولات على  
جيل من الفنانين ، وفي مرحلة كان الفن فيها في  
البداية .



عبد الوهاب أبو السعود - صورة شخصية

عبد الوهاب أبو السعود  
١٨٩٧ - ١٩٥١

قدم الفنان ( عبد الوهاب أبو السعود ) تجربة  
خاصة ضمن حركة ( الرواد ) ، وقد أسهمت في تكوين  
شخصيته الفنية المتميزة ، ما كان يملكه من شخصية  
مسرحية ضمن تطور حركة المسرح العربي ، ولهذا قدم  
التجارب الفنية ذات الطابع المسرحي ، وعكس الترابط  
بين الفنانين بكل وضوح وساعده ذلك على اختيار  
مشاهدته الفنية ، ليقدمها ضمن إطاره المسرحي وأضاف  
الى بعض الشخصيات المرسومة ، بعض الانفعالات  
والحركات التي تدل على أثر المسرح عليه ، والتي  
كان يفضلها .

كما رسم عدة مواضيع مستقاة من التراث ،  
والتاريخ العربي ، هذا بالإضافة الى تجاربه المرتبطة  
بالحياة اليومية ، والتي تمثل بعض الشخصيات التي  
نراها في الشارع ، تؤكد على ارتباطه بالواقع والمسرح ،

لكن ضخامة العمل الفني ، والدقة التسجيلية ،  
والاهتمام بالتفاصيل ، وتقديم ذلك كله ضمن لوحة  
كبيرة ، مما أعطى للعمل الخلود ، ولا يمكن أن نتصور  
للوحه مهمة تتجاوز ذلك ، في هذه الفترة .  
اما لوحته عن ( تدمير ) فتتمتع بأهمية كبيرة ضمن  
تجاربه الفنية ، ذلك لانه يقدم لنا مشهدا للمدينة في  
الصحراء ، وما يملكه هذا المشهد من أجواء محيطة  
به ، ولجا الى حلول تشكيلية مختلفة ، ولهذا تبدو  
غريبة عن انتاجه كله ، لانها تتحرر من الصياغة  
التسجيلية المألوفة ، اذ رسم أحاسيسه في الصحراء  
بصدق ، وابتعد عن الموضوع التاريخي لهذا اخذ  
حريته في التعبير ، فقدم ما هو فريد يتجاوز  
مرحلته كلها .

منيب النقشبندى  
١٨٩٠

كان ( منيب النقشبندى ) الرائد الاول للحركة  
الفنية في مدينة ( حلب ) ، ولعب نفس الدور الذي  
لعبه ( توفيق طاروق ) ، اذ مثل البداية الاولى  
التسجيلية ، فهو اول ( الرواد ) في هذه المدينة وله  
الفضل الاكبر في تطوير الحركة الفنية فيها ، لانه كان  
مدرسا للتربية الفنية منذ عام ( ١٩١٢ ) ، وعرف  
المراحل الفنية الاولى ، ثم عاصر في فترة ( الانتداب  
الفرنسي ) ، وقدم التجارب التي تتفق مع هذه الفترة ،  
وظل يعمل الى فترة متأخرة مدرسا ومفتشا للتربية  
الفنية حتى تقاعد .

وفي البداية رسم لوحة شهيرة هامة لها طابعها  
التسجيلي وهي لوحة ( دخول الجيش العربي الى  
حلب ) ، وهي تمثل فرحة الشعب العربي في سورية  
بانتصار الثورة العربية ضد الحكم العثماني ، والتي  
قادها الشريف ( حسين ) ، وتؤرخ لهذه المرحلة  
التاريخية الفاصلة ، وقد اكتسبت هذه اللوحة أهمية  
كبيرة لانها أقدم لوحة تؤرخ لهذا الحدث ، ولان ( منيب  
النقشبندى ) اتجه الى الاحداث التاريخية المعاصرة له  
ليقدم تجاربه من خلالها ، ولم يرجع الى المعارك  
التاريخية القديمة ، ولانه كان واعيا لأهمية حركة  
التحرر العربية ، من نير الحكم العثماني ، ومدركا  
لمدى تفاعل الشعب مع الثورة العربية الكبرى ، وما  
علقه هذا الشعب من أهمية عليها ، وعلى الرغم من  
طابعها التسجيلي المحض ، الا انها تمثل تجربة متميزة  
ضمن تجارب الفن التشكيلي للرواد .

ورسم ( منيب النقشبندى ) عدة مناظر ولوحات  
تمثل البداية الاولى التسجيلية ، ولكن الدور الهام  
الذي لعبه هو في مجال تعليم الفن للهواة والراغبين في





عبد الوهاب أبو السعود  
فاتح الاندلس (١٩٤١)



سعيد حسين -  
الغنائم وزوجتي





سعيد تحسين - أبو العلاء المعري

وتأتي لوحاته الأخرى التي رسمها من واقع الحياة اليومية مثل ( الحكواتي ) و ( المجلخ ) في الدرجة الثانية من الأهمية من حيث التعبير الفني ، لكنها تجسد بداية هامة لأعمال واقعية ، تستقي من الحياة ، وترتبط بالناس في الشارع ، وتقدمهم بصياغة حركية ومسرحية .

وهنا نلاحظ ( عبد الوهاب أبو السعود ) يهتم بالحركة ، ويوليها كل اهتمامه ويعطيها الأهمية على غيرها من العناصر الأخرى ، فالمجموعات تتحرك ويتحرك الأشخاص ، ويؤكد على أهميتها عبر ( التكوين ) الذي يقدمه ، والذي يعكس تأثيرات خطابية ودرامية ، وعلى الرغم من الطابع التسجيلي لأعماله ، فإن الحركة قد أعطتها حيوية .

وهذا بالإضافة إلى تجاربه الخيالية ، والتي لا ترتبط بالمشاهد اليومية بقدر ارتباطها بالتصورات ، ولعل أهمها لوحته الشهيرة ... ( حفلة في جهنم ) . وكان ( عبد الوهاب أبو السعود ) مدرسا للتربية الفنية ، وقد ركز اهتمامه على دروس ( الخط العربي ) وخصوصا ( الخط الكوفي ) ، وكان يدرك أهمية دراسة الفن العربي ، كما كان يهتم بتاريخ الفن العالمي ، وكان يعطي الأوليات للطلبة عن أهم الفنانين العالميين ، مما يؤكد سعة اطلاعه ورغبته في تثقيف طلبته ، وإطلاعهم على تراثهم والتراث العالمي .

إن أهم لوحات ( أبي السعود ) هي اللوحات ذات المواضيع التاريخية مثل لوحته ( طارق بن زياد ) و ( فتح بيت المقدس ) ، اللتان عبرتا عنه تمام التعبير ،





سعيد تحسين - المجاعة في سورية (الحرب العالمية الاولى)

ولعل لوحته (الهجوم على المجلس النيابي) ، التي سجلت العدوان الفرنسي في ( ٢٩ ) أيار ، تبدو هامة جدا ويتجاوز نفسه فيها ، وما قدمه في تجاربه الاخرى ، وهو يقدم منطلقات جديدة ضمن ( الرواد ) لانه اعطى ( اللون ) أهمية في التعبير ، ويظهر هذا في لوحته عن ( ابي العلاء المعري ) ، حيث عبر عن أعماق الفيلسوف الشاعر باللون ، كما اعطى الاعماق عبر الوجه المرسوم ، دون الوقوف عند المظاهر الخارجية . وقد لجأ الى هذا الاسلوب في عدة لوحات أخرى هامة له ، ولعل اكثرها أهمية لوحته ( خطبة الجمعة ) التي حاول النفاذ الى أعماق المصلين عبر وجوههم المتعددة ، ليعطي الاحاسيس الكامنة ، والمنفعة والمختلفة ، وساعده اللون على تحقيق هدفه .

#### سعيد تحسين

١٩٠٤

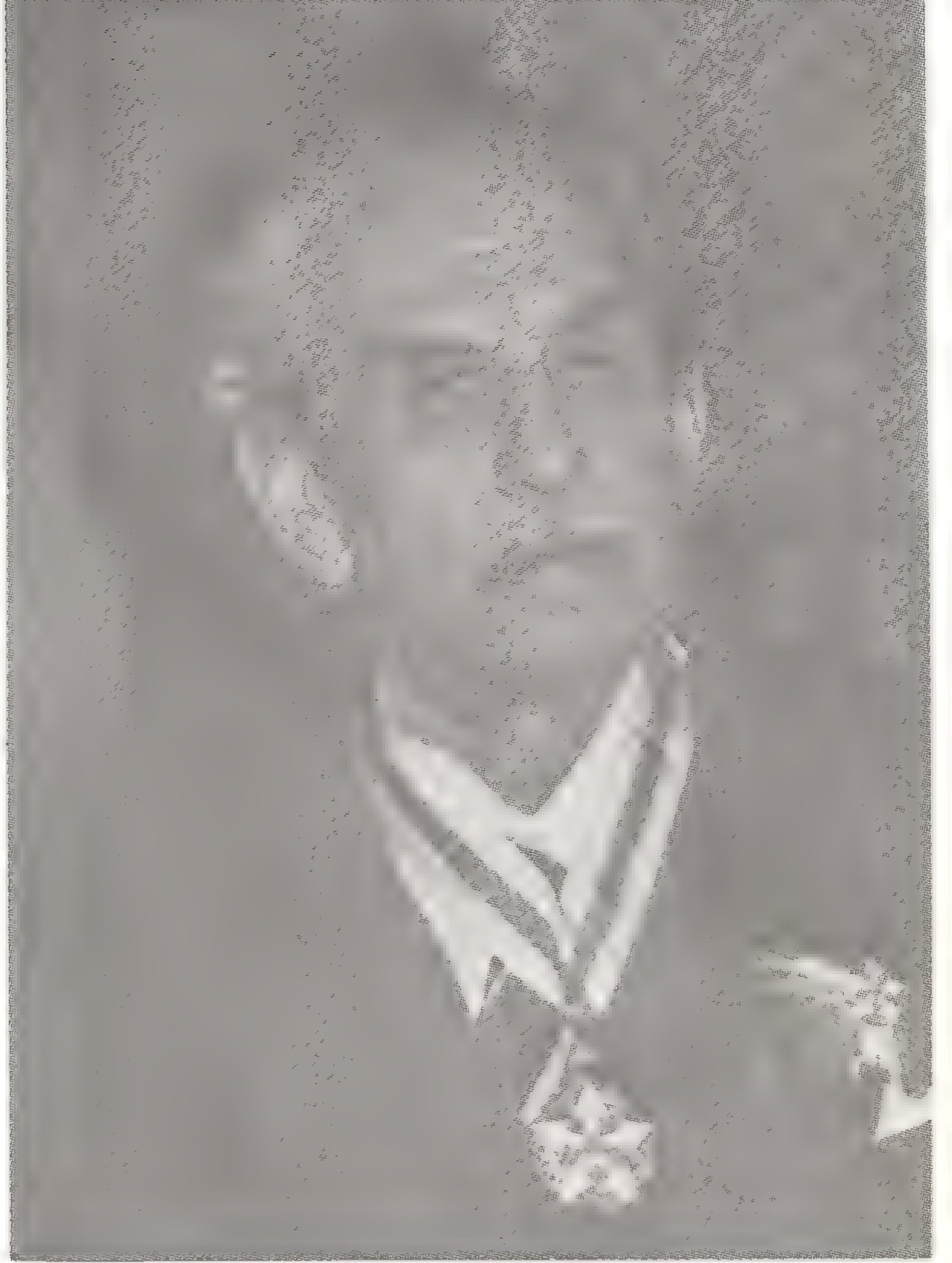
يتفق ( سعيد تحسين ) مع ( توفيق طارق ) و ( عبد الوهاب ابو السعود ) بالمنطلقات الاساسية لتجربتهما ، وخصوصا اللوحات التاريخية والتسجيلية للحياة اليومية ، وهذا واضح في اعماله الكبيرة والهامة مثل : ( معركة حطين ) و ( ذات السوارى ) و ( فتح الاندلس ) و ( اليرموك ) .

وكان غزير الانتاج الفني ، يسجل الاحداث التاريخية المعاصرة والمعارك الهامة ، والشخصيات المعاصرة ، اضافة الى الموضوعات اليومية ، وقدم الصياغة التسجيلية والواقعية الحرفية الدقيقة ،





خالد معاذ - بيوت دمشقية .



خالد معاذ - صورة شخصية

التسجيلي المرتبط بتراثنا العربي ، والتي انعكست في كثير من أعماله ، فهو يقدم بعض التجارب التي تتجاوز هذا الإطار ، والتي تتمتع بالحيوية لصلتها بالحياة اليومية ، وبالأواقع الذي كان يسجله ليعطيه البعد التاريخي ، والذي يراه المشاهد دوماً ، وهكذا يختلف عن غيره من ( الرواد ) في قدرته على اختيار موضوعاته لتعكس الأشياء الهامة ضمن تراثنا ، ولهذا لم يكن يتوقف عند جمال المشهد وحده ، بل كان يعلق أهمية على الجانب الاثري والتاريخي لاي موضوع .

لقد رسم الاحياء القديمة المختلفة ، والازقة التقليدية ، وفي نفس الوقت يقدم المشاهد الحياتية في هذه الاحياء ، مثل ( عربة قديمة ) أو مشاهد لها ( ذكريات تاريخية ) ، وهكذا يتفاعل الجانب الفني مع الجانب الاثري والتاريخي ويقدم ما يثير اهتمامنا .

ويلجأ الى ( الزخارف العربية ) ويقدمها ضمن مفهوم جديد ، وهذا جانب آخر هام في تجربته ، يدل على مدى اطلاعه على التراث ، وعلى مفاهيمه الخاصة ، ليعطي التسجيلية واقعية تاريخية خاصة متفردة ضمن حركة ( الرواد ) .

### خالد معاذ

١٩٠٩

ترجع الاهمية الكبيرة لتجارب الفنان (خالد معاذ)، ضمن تجارب ( الرواد ) ، الى انه أعطى ما هو خاص ضمن هذه التجارب ، مما يتفق مع اهتماماته كعالم آثار ، وباحث تاريخي له دراساته المختلفة والتي أخذت شكلا موسوعيا ، يستهدف تسجيل المعالم الاثرية والتاريخية وتقديمها ، ودراسة الوابد التاريخية والمدن الهامة .

وقد قام بتسجيل أهم الاحياء القديمة ، والبيوت والازياء الشعبية وكان على صلة مباشرة بأكثرها ، حين كان يتجول ليدرسها علميا ويسجلها فنيا ، وهو لهذا على اطلاع على تراثنا العربي في سورية ، وعلى الصناعات والزخارف والازياء ، وله وجهات نظره العلمية والفنية للمحافظة عليها، وصيانتها ، وتسجيلها ودراستها .

وعلى الرغم من هذه الاهتمامات ذات الطابع





رشاد مصطفى - صورة شخصية

رشاد مصطفى - طبيعة صامته

### رشاد مصطفى

( ١٩١١ )

واتجه الفنان ( رشاد مصطفى ) الى الطبيعة الصامته. والى مشاهد الاحياء القديمة والمناظر ، وبعض الوجوه وانفرد بين الرواد بصياغة تسجيلية دقيقة حرفية لا نظير لها بينهم ، والمشاهد لاعماله يراه دقيقا محافظاً على الصيغة الفنية الاولى للفن التشكيلي في ( الفترة العثمانية ) ، دون اي تغيير يذكر ، وهو لهذا يطمينا فكرة عما كانت عليه بداية الحركة الفنية . فهو يرسم اللوحة بفرشاة ناعمة جدا ، ويدقق على التفاصيل ويمضي الاشهر الطويلة حتى ينجزها ، ويؤكد على أهمية الدقة التي تذكرنا بالصناع الماهرين ، الذين يمضون الاشهر في تنفيذ أعمالهم الدقيقة بلا كلل أو ملل .

ويحتاج هذا الاسلوب الذي يلجأ اليه الفنان ( رشاد مصطفى ) الى يد ماهرة دقيقة ، والى صبر طويل لانه يعالج الدقائق ، ويدقق على التفاصيل ، حتى ان الفواكه التي يرسمها تتلف ولا تنتهي اللوحة ، وتنتظر اللوحة عنده عاما كاملا احيانا ، حتى يحصل على فاكهة اخرى ليتابع عمله .

ويلجأ الى الدقة في المناظر الطبيعية ، فترى كل ورقة من أوراق الشجر ترسم لوحدها ، وهذا يعطي المشاهد للعمل شعورا بالفراغة ... او الذهول ، لما نراه من تدقيق على بعض التفاصيل .

وهو حين يدقق على التفاصيل ، ويعطيها الاهمية الاولى على الوحدة الكلية للعمل الفني ، التي يحرص الفنان التشكيلي عليها قبل التفاصيل نرى العمل عنده ، يتكون بدءا من تفصيل وجه او عين او انف ، يرسمه بالدقة الحرفية ، وينتقل من هذا الجزء الى الاجزاء الاخرى ، ولا ينتهي الوجه الا بعد ان يمضي الاشهر في متابعة عمله من تفصيل لآخر .

والعمل اهم لوحاته ، اللوحة الهامة التي رسمها له الدتة ، والتي عر فيها عن أعماق الوجه ، وأظهر قدرته على أن يصل عبر ضيافته الخاصة الى ما هو عميق وذاتي ، ويحقق المهارة والفن في تزاوج وتناسق ، ويقدم أقصى ما تستطيعه الصياغة التسجيلية . ولقد كان ( رشاد مصطفى ) أحد الفنانين المقربين الى ( توفيق طارق ) وقد عمل معه لفترة طويلة ، وبقي ( رشاد مصطفى ) أمينا على الصياغة التسجيلية ، محققا فيها المستوى المتميز ، والدقة التي لا تجارى .





رشاد مصطفى - منظر من الغوطه



رشاد مصطفى - نزهة في الطبيعة



لقد تجاوزت اللوحة مع ( محمود جلال ) المفهوم التسجيلي السائد لدى ( الرواد ) ، لتصبح كلاسيكية بالمعنى الدقيق للكلمة ، تملك التماسك في التكوين والمعالجة ، وتقدم الموضوعات المحلية ، وتعتبر عن القيم الكلاسيكية الأساسية ، والتي توصل اليها نتيجة لما درسه في ( ايطاليا ) وما توصل في معالجته الخاصة للموضوعات .

لقد درس ( محمود جلال ) في ايطاليا ما بين عامي ( ١٩٣٤ - ١٩٣٩ ) ، وعمل مدرسا للفنون والتربية الفنية بعد عودته ، ومفتشا للتربية الفنية ثم استاذا في ( كلية الفنون الجميلة بدمشق ) عند تأسيسها ، ووكيلا للكلية حتى تقاعد ، وكانت جهوده في جميع تجاربه الفنية ومناصبه ، تؤكد على أهمية الدور الذي لعبه في تاريخ الحركة الفنية في سورية .

تأثر بأستاذه الايطالي ( سيفيرو ) ، الذي كان مولعا بالكلاسيكية المحدثه ، والتي حمل لواءها الفنان الفرنسي ( دافيد ) بعد الثورة الفرنسية والتي آمنت بأن الفن هو التخطيط المتين للاشكال ، والذي يعطيها القوة وهو التصوير المحكم بدون أية عاطفة أو هوى ، وهو تقديم الموضوعات النبيلة .

وقد عبر ( محمود جلال ) عن ذلك حين قال :

— ( ان الرسم هو رسم الموضوعات الجميلة ، التي تمجد الحق والخير والقيم الكلاسيكية ) .

واضاف الى ذلك قائلا :

— ( ان الرسم هو القادر على ابراز الفكرة ، اما التلوين فيزيد الفكرة وضوحا ويمنحها جمالا سطحيًا ، واللون ظل ونور دون خطوط ، شأنه في التصوير شأن الصوت الجميل في الفناء ، لا تظهر محاسنه الا اذا تدرج على سلم الانغام ، ومهما كان من طفيان الالوان على الرسم أو العكس ، فان ذلك يرجع للموضوع ( المصالح ) .

وهذا يعني ان ( محمود جلال ) كان يملك الزاد الفكري الذي جعله يسعى الى تنظيم لوحته على أسس متينة ، وعلمية حتى توصلت الحركة الفنية معه الى التعبير الكلاسيكي المدروس ، حيث أصبحت اللوحة الفنية تملك توزيعا للشخصيات وعلاقاتهم مع بعضهم ومع عناصر اللوحة الاخرى ، وفهما للنور وعلاقاته مع الاشكال ، وهي تحوي ( التكوين ) الذي يعبر عن مضمون العمل المطلوب .

ونستطيع اكتشاف ذلك في لوحاته اذا درسنا بعضها ، وعرفنا أهم ميزاتها الفنية ، وخصائص أسلوبها .

ففي لوحة ( صانعة أطباق القش ) نرى الفتاة القروية التي تصنع هذه الطباق ، وقد ظهر خلفها طبق معلق على الجدار ، ووقف أحد الصبية يحمل الطبق الثالث ، ورسم الطبق الرابع في أقصى يمين اللوحة ، وقد نظم علاقة الاطباق مع بعضها ، من حيث أشكالها ، ومواضعها ليعطي ايقاعا حركيا يساعده على تقديم العمل المدروس المتناسق ، والمقنع .

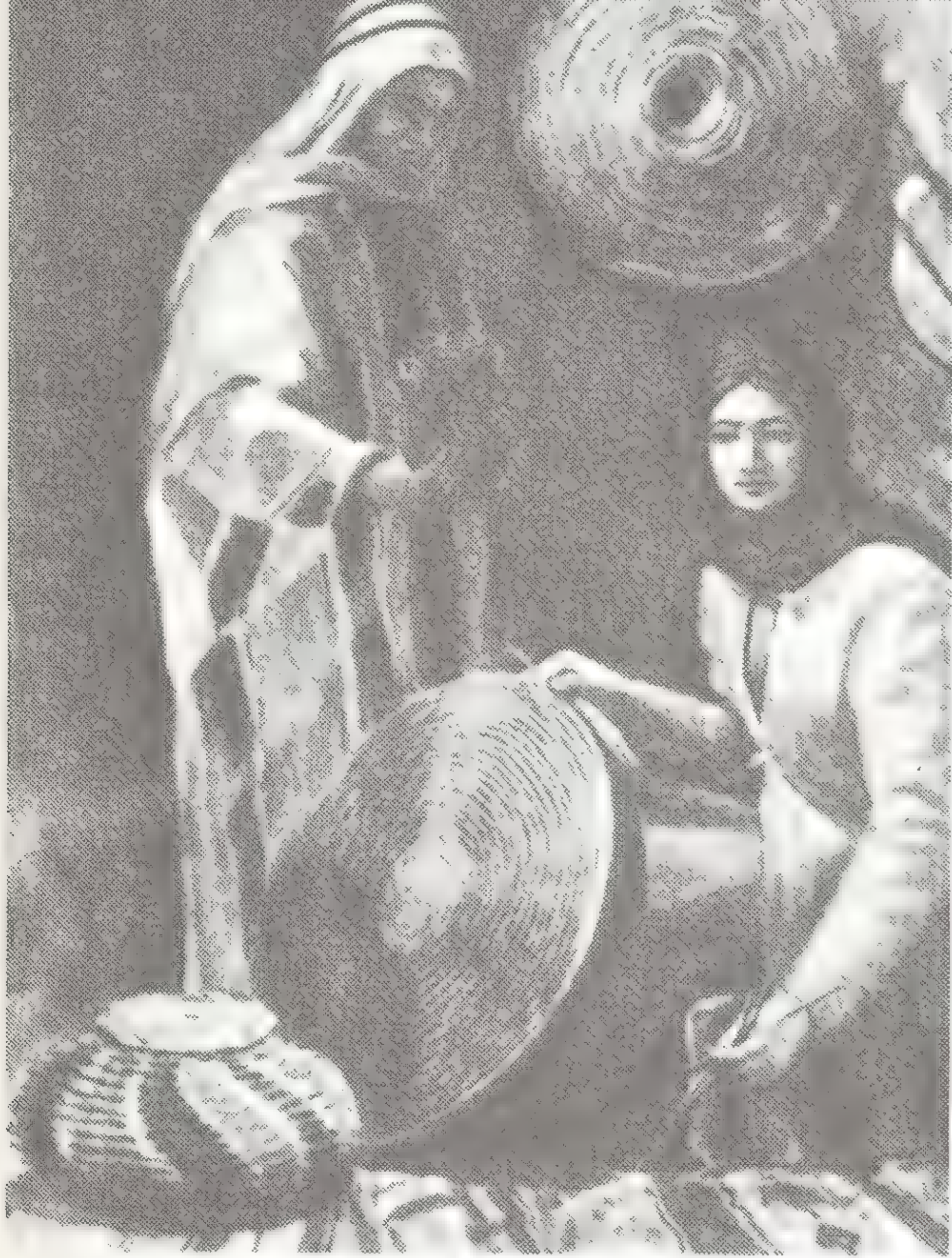
وقد يلجأ الى التكوين الهرم المألوف في الفن الكلاسيكي ، ويجعل ( المرأة العاملة ) المحور الأساسي للعمل مما جعل التكوين مستقرا له قاعدته الهرمية ، وله رأس هو القمة ، وجميع عناصر العمل تتفاعل مع التكوين لتؤكد على ( المرأة ) ، ويستخدم ( النور ) استخدامها خاصا يساعده على تقديم ( المضمون ) ، حين يسلط النور عليها على نحو خارجي، وهو يوزع هذا النور على العناصر المختلفة ويعطي ( المرأة العاملة ) الأهمية لتصبح جوهر الموضوع ، ومحورها الرئيسي ، وهو يضيف عليها النبل والقداسة لما تنفذه من عمل ، فالنبل لا يرتبط بالمفاهيم التقليدية أو الدينية ، بقدر ما يرتبط بالعمل المنتج .

أما لوحته ( الراعي ) فهي تقدم لنا نموذجا لاسلوبه الخاص ، وفيها قدم أحد الرعاة مع خاروف ، ودرس علاقتهما مع بعض بكل عناية ودقة ، اذ جعل رأس الراعي يلتفت الى اليسار على حين اتجه رأس الخاروف الى اليمين وأصبح الخط الخارجي الذي يربطهما موحدا يربطهما بشكل واحد ، ويحدد التكوين .

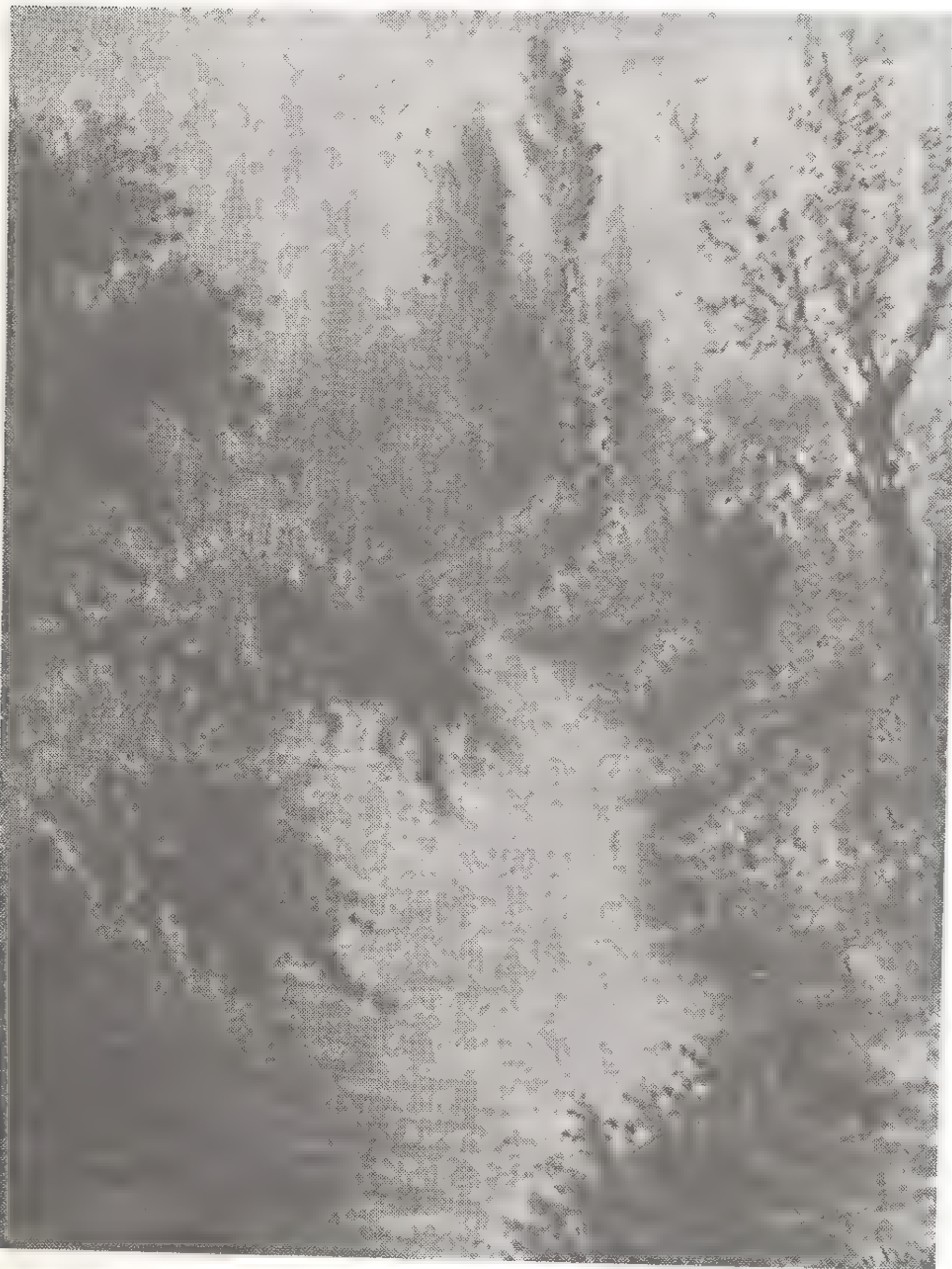
وهكذا استطاع ( محمود جلال ) التعبير عن القيم النبيلة والخيرة التي اعطاها للراعي ، حين جعله شامخ الرأس متحديا ، ولم يرسمه بشكل ( واقعي ) بالمعنى المألوف للكلمة ، لانه يريد تقديم نبل الراعي وأهمية دوره الانساني ، ولهذا نرى المشهد الخلفي خياليا يوحى بالجانب الرمزي للعمل ، ويساعد على تقديم ( المضمون ) .

كان ( محمود جلال ) من الفنانين القلائل الذين كانوا يدركون ما كانوا يفعلون حين يرسمون موضوعاتهم ، ولهذا لم يرسم مشهد ( الراعي ) ويكتفي بالمفهوم البسيط للموضوع ، بل أراد التعبير عن مضمون جديد يعطيه عبر موضوعه ، ولهذا نظم هذا الموضوع ليعكس هدفه ، لانه لا يريد التسجيل وحده ، بل أراد تقديم فكرته عن الراعي، أكثر مما يقدم مشهدا لراع من الرعاة وبذل كل جهوده حتى يختار الالوان الملائمة لموضوعه ، وساعده النور الذي سلطه على الوجه على نحو خارجي ليساعده على التأكيد على الفكرة ويخدم هدفه وهو اظهار أهمية هذا الراعي .





محمود جلال - صانعة أطباق القش



أنور علي الارناؤوط - الربيع ١٩٥٩



محمود جلال - ثم ماذا

وان دراسة اعمال ( محمود جلال ) المختلفة ، تساعدنا على فهم غاياته وأهدافه ، والتي ارتبطت بالرغبة في دراسة عمله دراسة متأنية وتوزيع عناصر العمل توزيعا يخدم هدفه ، وإن مقارنة ما قدمه باعمال الفنانين ( الرواد ) ، تجعلنا ندرك أهمية تجربته ، وما حققه من دور ضمن تجارب الرواد .

### أنور علي الارناؤوط

١٩١١

درس الفنان ( أنور علي الارناؤوط ) الفن دراسة خاصة ، وأقدم الصياغة التسجيلية الدقيقة ، وخصوصا في مجال ( المناظر الطبيعية ) التي أولع برسمها ، متأثرا بالفنان ( توفيق طارق ) وخصوصا في أعماله الأولى ، وقد نفذ أعماله بفرشاة ناعمة رفيعة ، وألح على التفاصيل التي رسمها ، وأخذت أعماله صيغة عفوية ، وخصوصا لوحته عن ( غوطة دمشق ) التي قدمت الدقة الفوتوغرافية التي توصلنا إلى صياغة شبه خيالية ، وقد ظل ( أنور علي الارناؤوط ) محافظا على هذه الصياغة ، ومثل لنا البداية الأولى للحركة الفنية .





زهير صبان - العربية



زهير صبان - فتاة

### زهير الصبان ١٩١٣

درس الفنان ( زهير الصبان ) الفن على يد ( توفيق طارق ) وكان تلميذه المفضل ، الذي استقى منه الكثير من الصيغ الفنية ، لكنه لم يبق تسجيليا في أسلوبه ، محاولا شق طريق خاص به ، أكثر تطورا من الصياغة التسجيلية التي انطلق منها ، وعبرت عن البداية .

ولوحاته التي رسمها في فترة ( الاستقلال الاولى ) وبعد وفاة ( توفيق طارق ) جعلته من الفنانين الرواد ، الذين اتجهوا الى تطوير أسلوبهم ، تحت تأثير المفاهيم الانطباعية ، لكن تجربة ( زهير الصبان ) بقيت في جذورها الاساسية معبرة عن مفهوم الرواد ولوحته ( خيمة عرب ) تكشف عن أسلوبه هذا بكل وضوح .

### غالب سالم ١٩١٤

يعتبر ( غالب سالم ) من اوائل الفنانين الذين

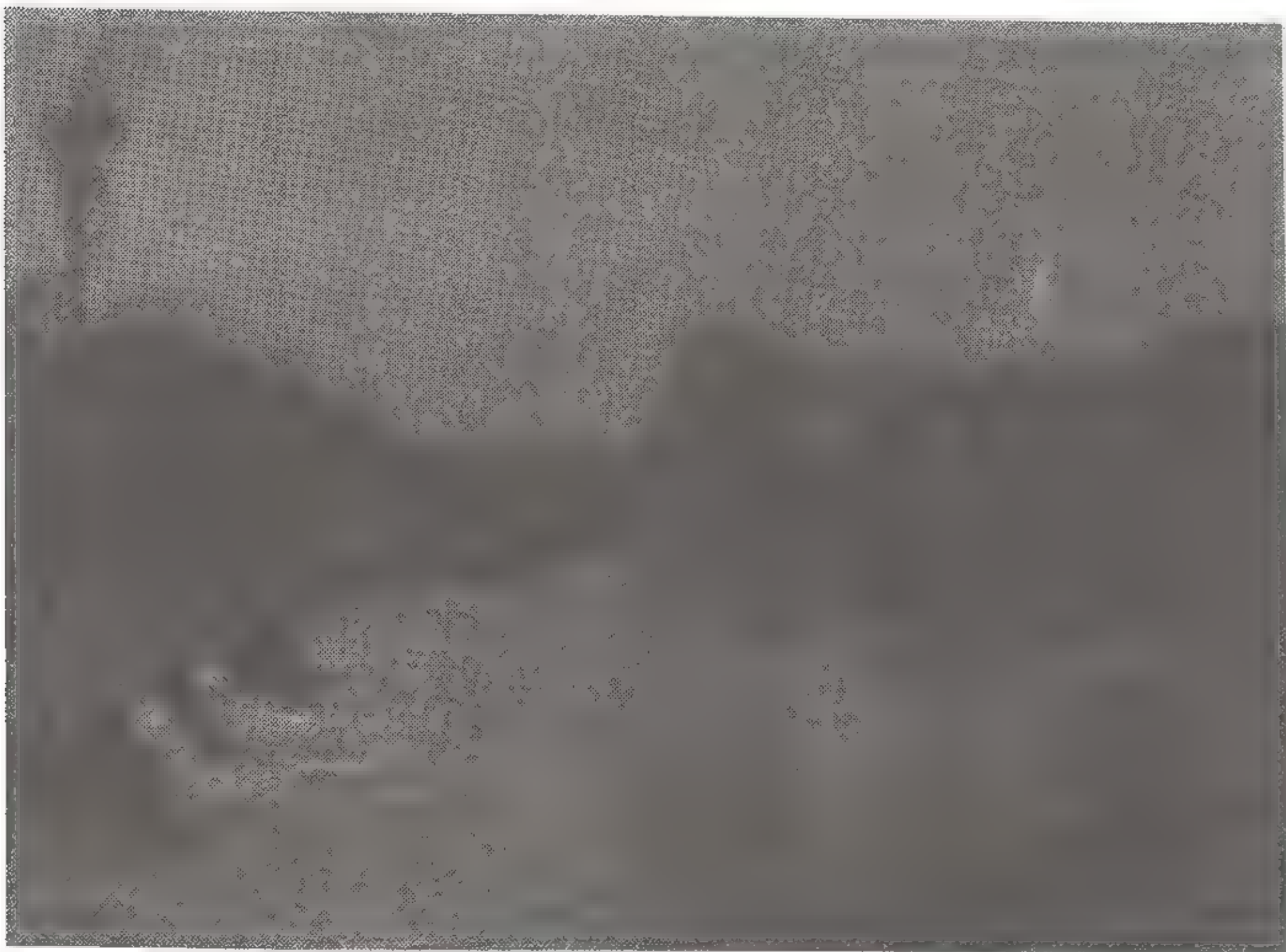
درسوا الفن في ايطاليا قبل الحرب العالمية الثانية ، وقد عاد الى ( حلب ) ليعمل مدرسا للتربية الفنية ، مؤثرا على جيل من الشباب الذي ترعرع هناك ، والقاد حافظ على صياغة تسجيلية دقيقة ، وعلى مفهوم خاص للفن ، ولكن قلة انتاجه الفني ، وابتعاده عن العرض جعلته يلعب دور المدرس للفن ، والذي أثر على أجيال من الفنانين ، أكثر مما لعب دور الفنان المؤثر بأعماله ، وقدم لنا المهمة الرئيسية التي لعبها جيل ( الرواد ) الذي حمل لواء نشر الفن ، وتقديم التوجيه للفنانين الشباب .

### سهيل أحذب ١٩١٥ - ١٩٦٩

درس ( سهيل أحذب ) الفن في ايطاليا ، وعاد الى بلده ( حماه ) لياشر بتأسيس الحركة الفنية فيها ، وكان تسجيليا في أعماله ولكن قلة انتاجه وتفرغه للتعليم جعلته رائدا في هذا المجال .

لقد قام ( سهيل أحذب ) بتأسيس جمعية فنية تشكيلية في مدينة ( حماه ) وضم اليها الموهوبين ، وكانت تلك الجمعية بداية لانطلاق حركة فنية هامة ، رفدت الفن التشكيلي في القطر بالعديد من الفنانين الهامين . وقد تولى تأسيس ( مركز للفنون التشكيلية ) وادارته في ( حماه ) بعد ذلك ولعب دورا هاما في تطوير الفن في بلده ، وكل الفنانين الهامين الذين جاءوا من ( حماه ) يدركون الدور الذي لعبه في تطوير التجربة الفنية .

كانت تجاربه القليلة حافلة بالمعجزة الدسمة ، والتي تحمل علاقات ضوء ونور ، وبالصياغة الشعرية التسجيلية التي استوحت جمال المدينة وما فيها من طبيعة ومن آثار عريقة .



سهيل أحذب - منظر من حماة



ولقد وصلت المنافسة بينه وبين ( توفيق طارق ) إلى مرحلة حاسمة حين طلب منه أن يعيد رسم إحدى لوحاته ، وهي لوحة ( كآبة ) التي رسمها عام ( ١٩٢٦ ) ونالت جائزة أوالى ، فاحتج ( توفيق طارق ) على هذا الاختيار ، ونجح ( ميشيل كرشه ) في الاختبار ، حين رسم لوحته مرة أخرى ، وظل العداء بينهما عنيفا ، ويقال بأن هذه الحادثة بداية لمنافسة شديدة بين جيلين من الرواد ، الأوائل اللذين قدموا الجانب التسجيلي والكلاسيكي ، وبين الشباب اللذين اتجهوا إلى الانطباعية المتحررة من قيود دقة الرسم والتحديد الدقيق للأشكال عن طريق الخطوط .

وقد عبر ( ميشيل كرشه ) عن نفسه بكل وضوح حين قال بعد عودته من ( فرنسا ) :  
[ انني افضل الانطباعية التي هي اقرب الى ذوق شعبنا ورهافة حسه ] .

وقد اعتمد ( ميشيل كرشه ) على مفهوم بسيط للانطباعية ، ان يرسم المشاهد الطبيعية مع الفراغ المحيط بها ، وضمن لحظة زمنية يوقفها ، ويقدم الهواء الذي يفصلنا عن المشهد الطبيعي ، والذي يعطي المناظر مسحة خاصة ، وهكذا أصبحت لوحاته أكثر صلة بالواقع واعتمادا على المفهوم التجريبي في تقديم العمل الفني ، وتصور عبر الاحساس الآني وعن طريق دراسة لعلاقة اللون بالنور ، الذي ينعكس على الأشياء فيعطيهما الوجود .

وقد تخلص عن التصوير في مفهومه التقليدي المثالي ، الذي عرفه الرواد ، متجها للواقع المحلي ، يقدمه عبر اللون وبالاختكاك المباشر مع الطبيعة ، مفضلا دراسة اللون على احكام الخط والتدقيق عليه .

ولوحته الشهيرة ( قصر العظم ) تقدم هذا الاسلوب ، وتكشف عنه ، فقد أولى النور اهتمامه ، ودرس علاقته باللون وتبدله معه ، ولم يهتم بتفاصيل العمارة ، كما كان يفعل غيره من الرواد من أمثال ( توفيق طارق ) أو ( سعيد تحسين ) ، بل أعطى علاقة الألوان مع بعضها أهمية تفوق تسجيل المشهد ، ولهذا استخدم الألوان المتممة كظل للألوان الأخرى ، فعبر عن فهم جديد للتظليل لم يكن ( الرواد ) قبله يعرفونه .

وحين رسم لوحته ( خيمة العرب ) ، قدم المشهد كعلاقات لونية ، فالاشخاص عبارة عن ألوان محضة ، وفي نفس الوقت صور بؤس هذه الخيمة ، ليقدم صيغة واقعية تجريبية ، فاختلقت لوحته عن لوحات الرواد الآخرين ، من أمثال ( محمود جلال ) الذي رسم ( الراعي ) ، وقدم لنا النبل فيه والاباء ،



ميشيل كرشه - صورة شخصية .

## من الانطباعية . . . الى الواقعية

ميشيل كرشه

١٩٧٣ - ١٩٠٠

( ميشيل كرشه ) هو رائد ( الانطباعية ) الاول في القطر العربي السوري ، والذي جعل الانطباعية محلية ، وكانت بدايته الاولى في فترة ( الانتداب ) ، وظل مخلصا لروح الانطباعية ومفاهيمها في كل مارسم ، ويمثل انطباعية ( فترة الانتداب ) كل التمثيل ، ويقدم لنا كل مفاهيمها الفنية .

أتاحت له زيارته الى باريس ( ١٩٢٤ - ١٩٢٦ ) ، ان يطلع على أعمال الانطباعيين الهامين ، ومثلت عودته فترة انعطاف هامة في تاريخ الحركة الفنية ، حين بدأ ينافس الرواد التسجيليين والكلاسيكيين ، ويؤثر على جيل من الشباب بدأ بالتكون في هذه الفترة .





ميشيل كرشة - من احياء دمشق القديمة

### زاره كبلان

١٩١١

لقد عبرت أعمال الفنان ( زاره كبلان ) في ( حلب ) عن نفس البور الهام الذي لعبته أعمال ( ميشيل كرشه ) في ( دمشق ) ، اذ استفاد من ( الانطباعية ) وقدمها عبر اللون والحركة .

ولقد اعطى المشاهد التي رسمها حيوية عبر الخط المتحرك الذي قدمه ، ولخص الموضوع باللقطة الفنية السريعة ، و اضاف الالوان المائية ، فأعطى المفهوم الانطباعي الانبي المعبر عن رؤية جديدة مناقضة لمن سبقه في المدارس الثانوية ، مقدما التسجيلية الدقيقة وحين انتقل الى دار المعلمين الابتدائية ، ليتابع الدراسة من الفنانين من أمثال ( منيب النقشبندي ) ، الذي

الح على الجانب التسجيلي في أعماله .

ورسم عدة لوحات تعتبر من الزاوية التاريخية من أقدم الأعمال الانطباعية ، والعمل أهمها ( دور من حلب ) التي يتجلى فيها أسلوبه بوضوح تام .

ولقد اشرف ( زاره كيلان ) على تدريس الفن ضمن أكاديمية خاصة أنشئت في حلب باسم ( أكاديمية

وعبر عن الموضوع كتجسيد لفكرة مثالية أرادها ، وأقدم ( ميشيل كرشه ) عمله بصيغة أخرى تعنى بالارتباط باللحظة الحسية ودون أية فكرة مسبقة ، وعن طريق الالوان .

وأقد حقق قمة تعبيره الفني الانطباعي حين رسم لوحته ( سيدنايا ) ، التي تقدم هذه القرية الشهيرة ، محاطة بهالة من الضوء والهواء ، وانعكست عبر الضباب - المشاهد ، وتداخلت الاشكال والالوان لتقدم جوا سحرى واسطوريا ولعب النور الدور الاساسي ، و اضاف الهواء وقدم لنا مضمونه الخاص ، جمال قرية وقديستها ، مستفيدا من كل مهارته الفنية ليؤثر على المشاهد .

وظل ( ميشيل كرشه ) يؤثر اللون على الخط ، والتعبير عن اللحظة الحسية الآنية ، ولهذا المفهوم الفني العديد من المريدين من الفنانين ، الذين وجدوا في ( ميشيل كرشه ) معبرا عن اتجاه جديد فني ، فأحاطوا به ، وهكذا كان تأثيره على حركة الرواد كبيرا فيما قدمه لهم ، وعبرت هذه التجارب الانطباعية عن النقيض للحركة التسجيلية والكلاسيكية ، وقدمت طباقا لاطراوحتهم الاولى .





رشاد قصيباتي - طبيعة صامتة

### رشاد قصيباتي

١٩١١

لقد استطاع الفنان ( رشاد قصيباتي ) ان يفوز بجائزتين في المعارض التي نظمت في المتحف الوطني بدمشق مابين ( ١٩٥٠ - ١٩٥١ ) ، فأصبح احد الرواد الذين مثلوا مرحلة التحول في الموضوعات في فترة الاستقلال ، الاولى بعد الجلاء ، وكذلك اتجه الى ( الطبيعة الصامتة ) يرسمها ويقدم ما هو متميز ضمن هذا الموضوع .

ولقد تحدث الفنان ( عبد الوهاب ابو السعود ) عن هذا التحول حين نال ( رشاد قصيباتي ) الجائزة الاولى قائلا :

— [ كيف تفوز لوحة ( طبيعة صامتة ) للجائزة الاولى ولا تفوز لوحة اخرى تصور موضوعا قوميا ، عن صلاح الدين ] ؟

ولهذا ثار الفنان ( ابو السعود ) على لجنة التحكيم التي منحت الجائزة ولانها لم تأخذ الموضوع بعين الاعتبار .

وهكذا قدم لنا هذا التحول في المواضيع ، المرحلة الجديدة التي تلت الجلاء والتي بدأت تتجه الى جعل الموضوع لا يتمتع بالاهمية الاولى لكي تكون اللوحة جديرة بالجوائز ، بل الاهمية ترجع للمعالجة ... مهما كان الموضوع .

لقد درس ( رشاد قصيباتي ) في ايطاليا ، وتأثر بتجارب الفن الايطالي الواقعية ، وجاؤل اعطاء اللون دورا لا يقل أهمية عن الخط ، وظلت تجارية تدور في هذا المنحى الذي اعطاه شخصية خاصة ، ضمن تجارب الرواد .

ساريان ) ولعب دورا هاما في تنشئة جيل من الشباب ، الذين اعطوا اللون أهمية في التعبير تتجاوز الخط ، ورسوموا الطبيعة الجميلة ، وآمنوا بأن الفن هو لون جميل ، وموضوع يختاره الفنان من المشاهد الطبيعية ، فيضفي عليها جمالا خاصا .

### عبد العزيز نشواتي

١٩١٢

تأثر الفنان ( عبد العزيز نشواتي ) بأعمال ( عبد الوهاب ابو السعود ) الذي كان يدرس التربية الفنية تأثر بالفنان . ( ميشيل كرشه ) وقدم التجارب الانطاعية .

ولقد ارتبطا برابط صداقة حميمة ، فأثر عليه ( ميشيل كرشه ) ، وأصبح الموجه له في كل تجاربه ، حتى استطاع ان ينال الجائزة الاولى للتصوير الزيتي في المعرض الرسمي .

ولعل أهم أعماله ، لوحته الشهيرة لوالده ، التي قدم العلاقات اللونية كمساحات جريئة ، وأعطى لوحته الذاتي في أعماق الشخصية المرسومة وكذلك لوحته الهامة هي التي رسمها لاستاذ ( ميشيل كرشه ) ، وعبر بالعلاقات اللونية عن شخصية الفنان ، داخلا أعماقه ، فجمع بين مفهومين للتصوير ، أحدهما انطباعي ملون ، والآخر دقيق تسجيلي ، وبين رؤية معمقة لرسم الوجوه الشخصية ، تعتمد التعبير عن أعماق هذه الشخصية .

أما أعماله الأخرى في الطبيعة ، فهي أكثر تحررا للتعبير باللون وحده عن الموضوع ، وفيها قدم انطباعيته الخاصة .



عبد العزيز نشواتي - أوراق الخريف





شريف أورفلي - منظر من حماه

### شريف اورفلي

١٩١٤

لقد أدخل ( شريف اورفلي ) الانطباعية الى مدينة ( حماه ) ، ولاول مرة ، اذ رسم مناظره الاولى ، وعبر عن مفهوم جديد يتجاوي من سبقه في هذه المدينة ، مستفيدا من دراسته للفن في ( القاهرة ) وتأثره بأعلام الانطباعيين الملونين هناك .

وقدم اكثر تجاربه الهامة عن مدينة ( حماه ) ، وكشف عن ميل الى التسجيل ، وجمع بينه وبين التلوين ، ولهذا تتفاوت اعماله بين هذين الاتجاهين ، وتقدم المرحلة ( الانتقالية ) بين تسجيلية دقيقة ، وانطباعية ملونة ، وظلت تجاربه محافظة على هذا المنحى في كل ما قدمه ، يضاف اليها ايثار اللون الجريئة الحادة التي اخذها عن شمس المنطقة .

### نصير شوري

١٩٢٠

لقد وصلت ( الانطباعية ) الى اقصى اشكالها خصوصية وتعبيرا على يد الفنان ( نصير شوري ) ، الذي قدم المفهوم الانطباعي في اجمل تجلياته ، وعبر عن فترة ( الاستقلال الاولى ) كل التعبير فيما قدمه من تجارب متميزة .

درس في ( القاهرة ) ، وعاد عام ( ١٩٤٦ ) ، وشارك في اول معرض نظم عام ( ١٩٤٧ ) في ثانوية البنين الاولى بدمشق ، اي بعد ( الجلاء ) مباشرة ، وكان قد تتلمذ على يد الفنان المصري ( يوسف كامل ) وتأثر به وحافظ على صلته العميقة بالانطباعية طيلة فترة الاستقلال الاولى ، واعطى الانطباعية روحا محلية خاصة ، هي نتيجة لتفاعله مع الطبيعة الجميلة في ( دمشق ) وما حولها من قرى ، وما أضفاه على ألوانه من أحاسيس مرهفة .

وكان ( نصير شوري ) على صلة وثيقة بالفنان ( ميشل كرشه ) ، ورسم معه عدة لوحات هامة اثناء جولاتهما المختلفة ، كما تأثر بالفنان الانطباعي ( جورج خوري ) الذي كان يدرس التربية الفنية في المدارس الثانوية ، ولعب دورا هاما في تأكيد التيار الانطباعي ضمن الحركة الفنية .

لقد اطلع ( نصير شوري ) باللون ، واعتبره الاساس في التعبير الفني ، ولهذا فاللوحة هي ( انسجام لوني ) قبل كل شيء ، وتنفذ بحساسية مرهفة ، وقد تطورت تجاربه الفنية من الصياغة التي تحترم الواقع والتي يلعب اللون فيها دورا هاما ، الى اللوحة الملونة ، والمعبرة باللون وحده ، وساعده على تحقيق هذا التعبير باللون ، طريقته في تجميع الالوان وتدرجها وفق قيمتها الضوئية التي تبدل اللون ، ثم حسب مفهوم الايقاع ذي الفروق الضوئية المتدرجة .





نصير شوري - دمشق

## نوبار صباغ ١٩٢٠

لقد لفت الفنان ( نوبار صباغ ) الانظار اليه كملون متميز وكمولع بالطبيعة والجمال ، في نفس الفترة التي برز فيها ( نصير شوري ) ، وقدم عدة مشاهد من مدينة ( حلب ) ومن الريف ، تماثل ما قدمه ( نصير شوري ) ، وكان يستخدم الالوان المائية بشفافية منذ البداية ، واعطى فيها روحا شاعرية ، وحين اتجه الى الالوان الزيتية عمو الى تمييعها ، لتعطي روح اللون المائي وشاعريته وشفافيته .

وقدم اللوحة التي ترسم باللون وحده، وخصوصا في تجاربه المتأخرة في فترة الاستقلال الاولى ، وتجاوز الصياغة التقليدية ليقدّم اللغة الذاتية الملونة ، واقترب من التجريد في كثير من التجارب ، التجريد المشبع بالواقع ونكهته ، وتفرد في التعبير عن الواقع بحيوية وحركة .

ولم يدرس ( نوبار صباغ ) الفن دراسة اكااديمية بل اعتمد على حساسيته الخاصة ، وعلى عالمه الذاتي الفني الذي اعطى ما هو مشابه لما قدمه ( نصير شوري ) ، معبرا عن مرحلة بأكملها ومخلصا للطبيعة والجمال في كل ما قدمه .

فاذا اعطى الفنان ( ميشيل كرشه ) مفهوما خاصا للانطباعية ينطلق من رسم الهواء مع المشهد ، واحاط المنظر برداء شفاف ، والتي مثلت ( فترة الانتداب ) ، فقد عمد الفنان ( نصير شوري ) الى تطوير هذا المفهوم الانطباعي ( بعد الاستقلال ) ، ليرسم باللون متخليا عن التحديد الدقيق للاشكال ، فأصبح الشكل يبني باللون نفسه ، وبدلا من الاعتماد على النور الخارجي المحدد للون ، اتجه الى تدرجات اللون وفق القيمة الضوئية له ليعكس الحركة ، ويقدم التناغمات .

وان لوحته الشهيرة ( الخريف ) تقدم هذا المفهوم تماما ، لاننا نرى لونا واحدا مسيطرا على اللوحة كلها ومتدرجا بشفافية ، وبنون تحديد الاشكال بالخطوط الدقيقة ، وهكذا قدم لنا ( معنى الخريف ) بدلا من رسم مشهد لخريف او شجر اصفرت اوراقه ، او تساقطت ، ولهذا اصبحت اللوحة تملك المضمون والعمق اللذين اعطاها لها عبر حساسية مرهفة ، وقدرة على التعبير .

وهكذا نظم ( نصير ) الانطباعية ، واعطاها مفهوما جديدا خاصا ، كما فعل ( محمود جلال ) حين نظم ( التسجيلية ) ، واعطاها المضمون ( الكلاسيكي ) ، ورسخ كل واحد منهما مفهوما متعارضا من حيث الاهداف والوسائل ، ومعبرا عن شيء واحد في النهاية، وهو الوصول الى اقصى ما يمكن ان يعطيه الاسلوب الذي اتبعه من نتائج متميزة ، وهكذا اوصل العمل الى التعبير عن ( مضمون ) ، معين ، يتجاوز الاشكال والمواضيع ، وقدم شخصية خاصة .

ولهذا اهميته الكبيرة لان ( نصير شوري ) قد ربط الانطباعية بالواقع وما يملكه من نور ، وما يحفل به من مشاهد ، وحقق الشيء الهام ، وهو اعطاء ( الانطباعية الوافدة ) المضمون المحلي ، فحقق احد اهم اهداف الحركة الفنية ، وهو ان تضيف للوافد نكهة محلية خاصة ، فلا تبقى التجربة كما كانت ، وهكذا عبر عن فترة ( الاستقلال الاولى ) وعن اقصى ما تستطيع تجربة الرواد الانطباعيين تقديمه .

وقد أثرت هذه التجارب على جيل من الشباب الفنانين ، الذين تتلمذوا على يديه ، وكانوا يقصدونه في مرسمه ، ولعب دورا هاما كمدرس للفنون ، في المدارس الثانوية ، ودور المعلمين ، وكلية الفنون الجميلة وقدم ما هو خاص ضمن جيله ، وما هو مؤثر على فئة من المتذوقين ، وانتزع اكثر الجوائز ما بين ( ١٩٥٠ - ١٩٥٥ ) معبرا عن ذوق مرحلة بأكملها ، ثم تخطى عن أسلوبه الانطباعي بعد ذلك مجددا ، ومتأثرا برياح التغيير التي أتت لتبدل الفن باتجاه الحداثة الفنية .



لقد اتاحت فترة الدراسة في دار المعلمين بدمشق للفنان ( صبحي شعيب ) القادم من ( حمص ) ، فرصة الالتقاء مع ( توفيق طارق ) ليدرس في مرسمة لفترة بسيطة من الزمن ، وكذلك التعرف على ( ميشيل كرشه ) ، فاخذ الكثير عن الاخير ، وحين عاد الى ( حمص ) عمل مدرسا للتربية الفنية ورسم متأثرا بالفنان ( كرشه ) ، ثم اتجه الى اسلوب شخصي له طابعه الخاص .

ثم اصبح مديرا لمركز الفنون التشكيلية في ( حمص ) عند تاسيسه ، ولعب دورا هاما في تنشئة جيل من الفنانين الشباب ، في هذه المدينة ، واسهم في تطوير قبول الناس للفن واتجاههم نحوه .

وعبرت اعماله عن ( صيغة واقعية ) ، لها خصوصيتها ضمن تجارب الرواد ، وذلك لانه الح على ربط تجربته بموضوعات اجتماعية وسياسية ، وما قدمه من لوحات في فترة ( الاستقلال الاولى ) تعكس هذا بكل وضوح ، وخصوصا لوحة ( الخطاب ) و ( العودة الى القرية ) ، و ( العميان الثلاثة ) .

ولم يكن الفنان ( صبحي شعيب ) متمكنا من الرسم ، كما كانت عليه حال الرواد الآخرين ، لكنه كان قادرا على ربط موضوعاته بالاحداث السياسية الهامة التي كانت تمر ، ولهذا فهو يتجاوز كل الرواد في تقديم هذا الشكل المباشر من المضمون السياسي ، وكان يلجأ الى ( الكاريكاتير ) احيانا ليعبر عن طريقه عن هذا المضمون .

ووصلت بعض اعماله الى صياغة متطورة ، مما لم نعهده قبله ، وخصوصا لوحة ( الخطاب ) ، اذ صوره لنا وفق مفهوم اجتماعي جديد ، وعمد الى تضخيم اليدين ، وبالع في هذا ليعطي ( واقعية ) بمفهوم خاص سابق لعصره ، وقد أدى هذا الى تعرضه لهجوم نقدي ، لعدم قدرته على اقناع الناس بمفهوم التحوير الذي لجأ اليه لاعطاء المضمون ، وكانت ( الواقعية ) تعني المحاكاة تماما للشكل الخارجي ، ولهذا فقد ظلت تجربته رائدة ، ولم تكن مفهومة تماما من قبل كثيرين :

اما اعماله الاخرى مثل لوحة ( العميان الثلاثة ) فنرى بساطة التعبير عن الموضوع ، والارتباط بالحياة اليومية ، والتعلق بها ، واللجوء الى التعبير عن الجانب الانساني في عمله ، والذي يعبر عن ( صبحي شعيب ) تمام التعبير ، وهذا ينطبق على لوحته ( العودة الى القرية ) التي مثلت أيضا تجربة متميزة ، وانسانية .



نوبار صباغ - بستان الباشا



نوبار صباغ - من الريف



في رسم الوجوه ، ونظم عدة معارض شخصية لهذه اللوحات ، وكان فيها مجليا .

ففي المرحلة الانطباعية الاولى التي قدمها في البداية ، وخصوصا في أعماله التي عرضها بعد عودته نرى ( الانطباعية ) ، ولعل لوحته ( علينا أن نضاعف الانتاج ) التي عرضت عام ( ١٩٤٧ ) تكتشف تأثيرات مرحلة الدراسة في ( مصر ) ، وتأثيرات الانطباعيين ، وخصوصا أعمال الفنان ( يوسف كامل ) ، ونحس بأهمية التعبير اللوني ، الذي يقدم الشفافية ، بحيث نحس بأنه كان يرسم باللون ، ويبني الشكل به .

اما في المرحلة التالية ، فقد عمد الى التدقيق على الملامح والتأكيد على الخطوط ، وعلاقات الظل والنور ، والمحاكاة الدقيقة ، وخصوصا في اللوحات الشخصية ، ورسوم الاحياء القديمة ، ويصل ( ناظم الجعفري ) الى المعنى العميق لموضوعه ، حين يرسم الموضوعات مثل لوحة ( الفلاح ابن الارض ) ، وهنا يولي عمل الانسان الكادح اهتمامه ، ويقدم مفهوم ( الكادح ) دون الحاح على تقديم شخص معين ، وهكذا يأخذ عمله مضمونا جديدا انسانيا ، معبرا عن الموضوع ، ويتفاعل مع رغبته العميقة للتعبير بحرية متفاعلا مع هذا الموضوع ، فيعطي أكثر لوحاته تحررا وتكاملا .



ناظم الجعفري - دمشق القديمة .



صبحي شبيب -



صبحي شبيب - طبيعة صامتة

### ناظم الجعفري

١٩١٨

لقد اولى الفنان ( ناظم الجعفري ) بالفن منذ نعومة اظفاره وكان ينال التقدير على ممارسته للرسم منذ البداية الاولى ، وقد تتلمذ على يد الفنان ( جورج خوري ) الذي كان مدرسا للتربية الفنية آنذاك ، وسافر الى ( القاهرة ) ليتابع الدراسة ، فالتحق بكلية الفنون الجميلة ، وحصل على الشهادة عام ( ١٩٤٧ ) . وعاد الى القطر بعد الجلاء مباشرة ، ليشترك في النشاط التشكيلي ، ويدرس الفن ، وقدم تجاربه الاولى التي كشفت عن اتجاه انطباعي واضح وعبر عن المرحلة تماما .

وقدم الاعمال التي كشفت عن حبه للتعبير باللون ، وتعلقه بالطبيعة ، والاحياء الشعبية القديمة ، واللوحات الشخصية ، ولجأ الى الرسوم التعليمية ليقدم الكثير من اللوحات ، وابدع في تسجيل معالم مدينة ( دمشق ) ، وبلغت مجموعته التي رسمها للمدينة عدة آلاف . كما استخدم مادة ( الباستيل ) او ( الحوار الملون )



## ميلاد الشايب

١٩١٨

تجربة الفنان ( ميلاد الشايب ) غنية ، وهامة ضمن الرواد لقدرته العالية على الرسم والتعبير بالخطوط ، ولهذا فهو يملك المتانة المطلوبة من فنان واقعي ، والقدرة على استخدام اللون ، ليعطي تجربة فنية متميزة ، تتفاعل فيها قدرة التعبير بالخط مع اللون ، وتتوازنان . وقد رسم عدة موضوعات نرى فيها هذا (التوازن) ، وخصوصا لوحته ( الراعي ) ، التي قدمت لنا موضوعا حياتيا سجله بدقة وحساسية ، وقد وصل الى اقصى العمق في التعبير حين رسم لوحة ( قروية ) ، وقدم لنا الجمال الانساني العميق المعبر ، الذي يجسد كل الجماليات الفلاحية والتي تختلف عن الجمالية المألوفة ، ونحس بأنه يعطي لهذه القروية كل القيم التي تجعلها خالدة .

ولقد اتاحت للفنان ( ميلاد الشايب ) فرصة الدراسة في ( اليونان ) أولا ، ثم في ( الاتحاد السوفياتي ) فساعدته على صقل تجربته وتطويرها ، وعلى تقديمه ما هو متميز .

وقد برع في ترميم ( الايقونات ) ، ورسم الايقونة بأسلوب واقعي خاص له أهميته ضمن هذا الفن ، وله عدة أعمال موزعة على عدة كنائس في القطر .

## عبد القادر نائب

١٩٢٨

لقد برز اسم الفنان ( عبد القادر النائب ) في فترة الاستقلال الاولى ، لما قدمه من موضوعات واقعية ، ولما اضاف على هذه الموضوعات من مسحة رومانتيكية ، نتيجة لانه كان يعطي اللون بحرية وعفوية ، ويعجبه مفضلا الالوان الترابية في التعبير ، وقد رسم العديد من الوجوه التي اكدت على أهمية المفهوم التسجيلي للرسم عنده ، وقد تنوعت تجاربه بعد ذلك ، لكن أهمها تلك التي رسم فيها المناظر المختلفة التي اعطته حرية في التعبير وبعدا عن التدقيق في الملامح ، فأعطى افضل تجاربه .

## التعبيرية

## صلاح الناشف

١٩١٤ - ١٩٧١

درس الفن في ايطاليا ، وكان من الفنانين الاوائل الذين عادوا قبل الحرب من الدراسة ، ليشترك في أكثر الأنشطة الفنية للرواد ، وقد تميزت أعماله الاولى



عبد القادر النائب - مرور سيارتي حميطر



صلاح الناشف - جذع شجرة

بالواقعية ، ولكنه بدأ يتجه الى الانطباعية ليمارسها لفترة زمنية قصيرة ، ويتأثر بعد ذلك بالاتجاهات الحديثة المختلفة ، تارة يعطي الهندسة دورا في أعماله ، ومرة يؤكد على الحركة التي تقدمها الصياغة التعبيرية . ولكن أهم مراحل تجربة الفنان ( صلاح الناشف ) هي التي تنتمي الى الاتجاه التعبيري ، حين عالج الموضوعات المختلفة التي تتضمن الاشخاص ، وخصوصا موضوعاته عن الخطابين ، والتي أعطى تصوير التعب والالام أهمية كبيرة ، وجدد في هذا المجال .

لكن ، التجارب الأكثر أهمية في تجربة ( صلاح الناشف ) هي التجارب التعبيرية التي عكس فيها الالم الذاتي الذي يعانيه من خلال موضوعاته عن ( الاشجار )





روبير ملكي - ابن بطوطة (١٩٧٨)

فأضفى على موضوعاته ما يحس به من مأساة ، وعكس (بداية التعبيرية) بمفهوم خاص به .

#### رابعاً : السريالية روبير ملكي ( ١٩١٩ )

لقد عرفت الحركة الفنية في سورية بعض التجارب السريالية في مرحلة ( الرواد ) ، وهذه التجارب السريالية لم تتجاوز المفهوم التسجيلي ، وذلك لان الفنان السريالي يصور الحلم ويسجله كما يسجل الفنان الواقع ، ويستعين بالرموز الادبية والفلسفية . ولعل اهم هؤلاء الفنانين الفنان ( روبر ملكي ) الذي ولد في الاسكندرية عام ( ١٩١٩ ) ، وجاء الى سورية عام ( ١٩٥٠ ) ليعرض بعض تجاربه ، التي تأثرت بالحركة السريالية في مصر العربية في تلك المرحلة . من اهم لوحاته عن ( الشتاء ) ، والتي قدمها مع شروح مطولة لما ترمز اليه من المعاني المختلفة ، والتي تنحصر بوجود ثلج ونسوة عاريات ، يبحثن عن الدفء ، وطفل تعلق بأمه باحثاً عن الامان ، وكان الشيء الاساسي في هذه التجارب هو جو الغرابة الذي يسيطر على الغرابة الذي يسيطر على العمل .

وفي لوحته ( أمان ) التي رسمها عام ( ١٩٥٢ ) قدم لنا التجربة السريالية التي تحفل بالرموز الادبية ، وتمتزج الحقائق بالاحلام ، هناك امرأة وبيوت وصحن فاكهة ويد ، ويمكن تمييزها جميعاً ضمن العمل . وقد مر ( روبر ملكي ) بعد ذلك بمرحلة أكثر غموضاً ، وبعداً عن الواقع ، وعما هو مألوف ، اذ تشابكت الخطوط في لوحاته ، ودخلت فيها الصياغات اللونية والحلزونية التي جعلت تمييز الاشخاص صعباً فيها .

ومن الواضح ان الرسوم او الالوان قد لعبت دوراً تسجيلياً للفكرة المسبقة التي يملكها في ذهنه ، اذ جعل كل شكل يعبر عن فكرة ما والتي يرمز اليها بعناصر تشكيلية او تجريدية ، وبالتالي لا وجود للوحة بدون رموز وافكار فلسفية ونفسية وأدبية .

وان كلمات ( روبر ملكي ) تعطينا فكرة عن أسلوبه : - « ان الفن ابداع ، معامرة عبر المساحات ، واشباع لرغبات كامنة ، وتكثيف للبعد الرابع ، ومناجاة للخالق بلغة الخط واللون والرمز ، الخط الذي يعبر وينقل رسالة ، واللون باثارته العنيفة ، وفوق كل هذا ( الرمز ) ، ذلك الجسر الذي نقلنا الى المجهول ، والى اللانهائي والذي يمثل كل ظاهرة من ظواهر الحياة » .



## ملحق بأسماء الفنانين التشكيليين المذكورين في البحث وأهم أعمالهم

### آ - الرواد التسجيليون والواقعيون الكلاسيكيون

توفيق طارق دمشق ( ١٨٧٥ - ١٩٤٠ ) :

- درس الفن دراسة خاصة ، وعمل في الهندسة والطبوغرافيا ( مسح الاراضي ) .
- اتجاهه تسجيلي ، وله بعض التجارب الواقعية ذات المواضيع الكلاسيكية .
- أهم أعماله :
- ١ - معركة حطين : ( القصر الجمهوري بدمشق ) .
- ٢ - أبو عبيد الله الصغير : ( المتحف الوطني بدمشق ) .

منيب النقشبندي ( حلب - ١٨٩٠ ) :

- درس الفن دراسة خاصة ، وكان من رواد الفن في مدينة ( حلب ) .
- اتجاهه تسجيلي ، وله بعض التجارب الواقعية ذات المواضيع الكلاسيكية .
- أهم أعماله :
- ١ - دخول الجيش العربي الى حلب ( غير معروفة المكان ) .
- ٢ - منظر ( وزارة الثقافة - مديرية الفنون الجميلة ) .

عبد الوهاب ابو السعود دمشق ( ١٨٩٧ - ١٩٥١ ) :

- درس الفن دراسة خاصة ، وعمل مدرسا للفنون في المدارس الثانوية .
- اتجاهه تسجيلي ، وله تجارب واقعية ذات مواضيع كلاسيكية .
- أهم أعماله :
- ١ - طارق بن زياد ( مجموعة خاصة ) .
- ٢ - خالد بن الوليد يدخل القدس ( مجموعة خاصة ) .

سعيد تحسين ( دمشق ١٩٠٤ ) :

- درس الفن دراسة خاصة وتفرغ للفن .
- اتجاهه تسجيلي ، وله تجارب واقعية ذات

## مواضيع كلاسيكية .

• أهم أعماله :

- ١ - معركة حطين ( المتحف الوطني ) .
- ٢ - اليرموك ( القصر الجمهوري القديم ) .
- ٣ - فتح الاندلس ( القصر الجمهوري القديم ) .
- ٤ - ذات السواري ( القصر الجمهور القديم ) .

خالد معاذ ( دمشق ١٩٠٩ ) :

- درس الفن دراسة خاصة ، والاثار في المعهد الفرنسي للآثار في دمشق .
- أسلوبه تسجيلي ، واهتم بالآزياء الشعبية والبيوت القديمة والاحياء .
- أهم أعماله :
- ١ - من دمشق القديمة ( وزارة الثقافة ) .
- ٢ - الفارس العربي ( مجموعة الفنان ) .

رشاد مصطفى ( دمشق ١٩١١ ) :

- درس الفن دراسة خاصة ، واهتم بالطبيعة والطبيعة الصامتة .
- أسلوبه تسجيلي بدقة فوتوغرافية .
- أهم أعماله :
- ١ - وجه والده الفنان ( مجموعة الفنان ) .
- ٢ - معلولا ( وزارة الثقافة ) .

محمود جلال ( ١٩١١ - ١٩٧٥ ) :

- درس الفن في ايطاليا ، وعمل مدرسا وموجها للتربية الفنية ، واستاذا في كلية الفنون الجميلة ، ووكيلا للكلية .
- أسلوبه تسجيلي وكلاسيكي يعتمد الصياغة البنائية المتينة .
- أهم أعماله :
- ١ - صانعة أطباق القش ( المتحف الوطني بدمشق ) .
- ٢ - حاملة الجرة ( المتحف الوطني بدمشق ) .
- ٣ - ثم ماذا ؟ ( وزارة الثقافة - مديرية الفنون الجميلة ) .

أنور علي الأرناؤوط ( دمشق - ١٩١١ ) :

- درس الفن دراسة خاصة ، وأسلوبه تسجيلي دقيق .



● أهم أعماله :

١ - غوطة دمشق ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .

زهير الصبان ( دمشق ١٩١٢ ) :

● درس الفن دراسة خاصة وفي مرسوم توفيق طارق بدمشق .

● أسلوبه تسجيلي وواقعي متطور لونيا .

● أهم أعماله :

١ - خيمة عرب ( وزارة الثقافة - مديرية الفنون الجميلة ) .

غالب سالم ( حلب ١٩١٤ ) :

● درس الفن في إيطاليا ، وعمل مدرسا للفنون ،

وآثر على جيل من الشباب في مدينة ( حلب ) .

● أسلوبه تسجيلي وواقعي .

● أهم أعماله :

١ - دور من حلب ( ملك شخصي للفنان ) .

سهيل أحذب ( حماه ١٩١٥ - ١٩٦٩ ) :

● درس الفن في إيطاليا ، وعمل مدرسا للفنون

في حماه وآثر على جيل من الفنانين الشباب في مدينة

( حماه ) .

● أسلوبه تسجيلي وواقعي .

● أهم أعماله :

١ - منظر من حماه ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .

خير الدين أيوبي ( دمشق ١٩١٨ ) :

● درس الفن دراسة خاصة ، وعمل مدرسا

للتربية الفنية في الثانويات .

● أسلوبه تسجيلي وواقعي .

● أهم أعماله :

١ - بيت دمشقي ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .

ب - الرواد الانطباعيون

ميشيل كرشه ( ١٩٠٠ - ١٩٧٣ ) :

● درس الفن في باريس ، وتأثر بالانطباعية

الفرنسية وآثر على جيل من الفنانين .

● عمل مدرسا للتربية الفنية في المدارس

الثانوية حتى تقاعد .

● أهم أعماله :

١ - قصر العظم بدمشق ( المتحف الوطني

بدمشق ) .

٢ - شارع بغداد بدمشق ( المتحف الوطني

بدمشق ) .

زاره كيلان ( حلب ١٩١١ ) :

● درس الفن دراسة خاصة ، ودرس الهندسة

المعمارية وعلم في حلب وآثر على جيل من الشباب .

● أهم أعماله :

١ - دور من حلب ( وزارة الثقافة - الفنون

الجميلة ) .

عبد العزيز نشواتي ( دمشق ١٩١٢ ) :

● درس الفن دراسة خاصة متأثرا بالفنانين الرواد

من أمثال ( عبد الوهاب أبو السعود ) و ( ميشيل

كرشه ) .

● درس التربية الفنية في المدارس الثانوية حتى

تقاعد .

● أهم أعماله :

١ - لوحة والده ( ملك شخصي ) .

٢ - لوحة ميشيل كرشه ( ملك شخصي ) .

رشاد قصيباتي ( دمشق - ١٩١١ ) :

● درس الفن في ( روما ) .

● درس التربية الفنية في المدارس الثانوية بدمشق

حتى تقاعد .

● أهم أعماله :

١ - زهور ( لمتحف الوطني بدمشق ) .

٢ - طبيعة صامتة ( وزارة الثقافة - الفنون

الجميلة ) .

شريف أورفلي ( حماه - ١٩١٤ ) :

● درس الفن في القاهرة ، وتأثر بالانطباعية .



ناظم الجعفري ( دمشق - ١٩١٨ ) :

- درس الفن في القاهرة ، وتأثر بأعمال الفنانين الانطباعيين والواقعيين في مصر .
- أسلوبه واقعي دقيق ، وقد سجل العديد من الرسوم عن ( مدينة دمشق ) وله تجارب فنية متعددة المواضيع والأشكال .
- أهم أعماله :
  - ١ - سوق من دمشق ( المتحف الوطني بدمشق ) .
  - ٢ - قرية ( المتحف الوطني بدمشق ) .

ميلاد الشايب ( دمشق - ١٩١٨ ) :

- درس الفن دراسة خاصة ثم في موسكو ( الاتحاد السوفياتي ) .
- أسلوبه واقعي دقيق ، وله عدة تجارب هامة لوجوه ومناظر .
- ١ - معلولا ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- أهم أعماله :
  - ٢ - قروية ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .

عبد القادر النائب ( أريحا - ١٩٢٨ ) :

- درس الفن دراسة خاصة ومن ثم في ( بيروت ) و ( روما ) .
- عمل كفنان متفرغ لرسم الوجوه والأشخاص .
- أهم أعماله :
  - ١ - وجه فتاة ( المتحف الوطني ) .
  - ٢ - صلاة ( وزارة الثقافة ) .

د - السريالية

روبير ملكي ( الاسكندرية - ١٩١٩ ) :

- درس الفن دراسة خاصة ، وعمل محاميا .
- له عدة تجارب سريالية رمزية لها مفهومها الخاص .
- أهم أعماله :
  - ١ - أماني ( ملك شخصي ) .

• درس التربية الفنية في المدارس الثانوية .

• أهم أعماله :

- ١ - في المسجد ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
  - ٢ - النواير في حماء ( ملك شخصي ) .
- نصير شوري ( دمشق - ١٩٢٠ ) :

• درس الفن في القاهرة ، وتأثر بالانطباعية في تجارب الفنانين المصريين وجعل الانطباعية محلية لونا ، وغلب عليه التجريد فيما بعد ، وعاد الى التشخيص بصياغة مركبة مبتكرة .

• عمل مدرسا للتربية الفنية ، واستاذا في كلية الفنون الجميلة ووكيلا للكلية واثّر على جيل كبير من الفنانين الانطباعيين .

• أهم أعماله :

- ١ - منظر - من المرحلة الانطباعية ( المتحف الوطني بدمشق ) .
  - ٢ - تكوين - من المرحلة التجريدية ( المتحف الوطني بدمشق ) .
  - ٣ - انسجام بالأصفر ( المتحف الوطني بدمشق ) .
- وقد مثل بلاده في أكثر من معرض هام ، وأعماله موزعة عند عديد من الجهات الرسمية والخاصة .

نوبار صباغ ( حلب - ١٩٢٠ ) :

• درس الفن دراسة خاصة ، وابدع في المائيات والطبيعة .

• أهم أعماله :

- ١ - حديقة السبيل في حلب ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- ملاحظة : هاجر الفنان الى كندا وهو يعمل الآن هناك .

ج - الواقعية

صبحي شعيب : حمص ( ١٩٠٩ - ١٩٧٤ ) :

• درس الفن دراسة خاصة ، واثّر على جيل من الفنانين الشباب في حمص .

• أسلوبه واقعي بنكهة خاصة ، بسيطة ومعبرة .

• أهم أعماله :

- ١ - العميان الثلاثة ( المتحف الوطني بدمشق ) .
- ٢ - العودة الى القرية ( المتحف الوطني بدمشق ) .
- ٣ - الخطاب ( المتحف الوطني بدمشق ) .





أدهم اسماعيل - نهاية جسد (١٩٦٣)

## جيل الحداثة الفنية في سورية

لقد بدأت [ الاتجاهات الفنية الحديثة ] في القطر العربي السوري بالانتشار منذ عام ( ١٩٥٦ ) واخذت هذه الاتجاهات بزمام المبادرة منذ هذا التاريخ ، متمردة على الاتجاهات التقليدية للرواد ، فدخلت الحركة الفنية مرحلة جديدة هي ( مرحلة الحداثة الفنية ) التي مثلت قمة التمرد على كل ما هو تقليدي في التعبير الفني ، وبشرت بولادة جيل جديد من الفنانين هو ( الجيل الثاني ) الذي اخذ على عاتقه التجديد ، وشق الطريق امام التيارات الفنية الحديثة على اختلاف انماطها .

وكان عام ( ١٩٥٦ ) عاما حاسما وفاصلا بين مرحلتين ، اذ حدث ( العدوان الثلاثي ) على ( مصر ) فيه ، وعاشت الامة العربية ، بعد هذا العدوان ، جملة

من التجولات ارتبطت بالمد القومي العربي ، الذي هيا لتحولات سياسية هامة في المنطقة العربية ، ولمخاض جديد شامل لكل ميادين للحياة الفكرية والفنية .

وهكذا وجد الفنان التشكيلي نفسه أمام جملة من التحولات الهامة والمتغيرات السياسية ، التي فرضت نفسها على الحياة العربية ، وكان لابد له من التعبير عنها على صورة ما ، لعدم امكانه تجاهلها ؛، وهكذا سعى الى تبديل اساليب التعبير الفني السائدة والتقليدية ، ليساعده ذلك على تقديم بعض الموضوعات المرحلية الملحة ، في تجارب تحمل الطابع القومي العربي ، وتختلف عن الاعمال الفنية التي قدمها الفنانون في الماضي ، وهكذا بدأت عملية تمرد شاملة لكل وسائل التعبير والموضوعات والمضامين السائدة التي عبرت عن بداية تكون مرحلة جديدة فنية لها أسسها التشكيلية والفنية والجمالية ، ومواضيعها المختلفة ، والتي عبرت عن [ المرحلة الحديثة ] .





نعيم اسماعيل - على الدرج - ١٩٦٤

الاصيل الذي سعى الى تحقيق وجود شخصي ضمن المرحلة واعطى ما اخذه وجودا له استقلاله عن المصادر، فاكسب الحركة القدرة على مجاراة العصر، وما فيه من تجارب، واعطاها القوة والمتانة، التي كانت نتيجة لتفاعل الفن مع الواقع، والتعبير عن المرحلة، واكتشاف اهمية الخلق الفني، الذي هو ثمرة مخاض وتفاعل بين عناصر عدة يدمجها الفنان، وهكذا تكونت الشخصيات الفنية واخذت دورها القيادي في الحركة. وأسهمت عودة الفنانين من الدراسة خارج القطر في كليات الفنون الجميلة، في عملية اغناء التجارب بالاشكال والمصادر، التي بدأت بالتفاعل مع الواقع، ومع الموروث في الاتجاهات، والعناصر، وتمخض عن بداية تبلور شخصية فنية محلية، تملك مقوماتها الخاصة، وتتوزع ضمن تيارات لها حكوورها المميز وطابعها المؤثر.

وشهدت الحركة توسعا كبيرا في عدد الفنانين العاملين، وتطورت المعارض الفنية، وازداد عددها، وتبدل المستوى الفني لما يعرض، وتطورت (الرعاية الفنية) وارتبطت باجهزة حكومية تتولى الاشراف على

ولعبت الظروف السياسية السائدة دورا هاما في تجديد وسائل التعبير الفني، حين مهدت المناخ... لقدوم (الفن الحديث) المعبر عن مرحلة تمرد على المرحلة الماضية، وعن تفاعل الفنان مع شروط جديدة من المتغيرات السياسية والايديولوجية. والتي جعلته يبحث عن فن اصيل ومعاصر في نفس الوقت وعن وسائل حديثة تمكنه من تحقيق هذه الاصاله.

او اكتشاف الفنان اهمية (تراثه العربي الفني)، ودور هذا التراث في تحقيق الاصاله، والتعبير عن الفكر القومي العربي السائد، وعن اهمية المواجهة الحاسمة للفن التقليدي العربي، وبالاغتماد على التراث العربي والمحلي، وما يحفل به من عناصر تشكيلية وتجريدية قادرة على التعبير عن الواقع المعاصر العربي. وساعده على تحقيق هدفه هذا ما اكتشفه من تجارب فنية اوروبية لجأت الى تراثه العربي، ليساعدها على تجديد نفسها، والتمرد على الفن التقليدي الموروث من (اليونان) و (عصر النهضة الاوربي)، وتعرف على تجارب الفنانين المعاصرين الهامين الذين استفادوا من (التراث العربي) ليجددوا وسائلهم الفنية، من امثال (ماتيس) و (بول كليه) و (بيكاسو) و (فان غوغ)... وادرك ان العودة الى الجذور الفنية العربية ستساعده على تحقيق الاصاله والحدائة معا، ولسوف تمكنه من التعبير عن الواقع بشكل فني حديث ومعبر. وتجدد الفن التشكيلي تحت تأثير هذه العوامل كلها، وفي مقدمتها احياء التراث العربي التشكيلي، وربطه بالواقع المعاصر، وايجاد اللغة التشكيلية المعاصرة القادرة على استيعاب كل طموحاته، وعن كل أهداف المرحلة التي كانت غنية بالاحداث السياسية، والتحديات القومية، والتي بدأت من المواجهة مع الاستيطان الصهيوني والامبريالية، والتي اشعرته بان عليه ان يجد الوسيلة الفنية المعبرة عن الوجود العربي الواحد والتاريخي، والقادر على المواجهة والتحدي. وكانت بداية دخول الفن في مرحلة الحدائة والتعريب التي شملت الاساليب والموضوعات، والتي فتحت الطريق امام الاشكال الفنية الحديثة على اختلاف انماطها، وما تحفل به هذه الاتجاهات من تنوع، وما تملكه من اساليب.

وقد جنت الحركة الفوائد الكثيرة من هذا الانفتاح على التراث المحلي، وما يملكه من اشكال، وعلى التراث العالمي وما يحفل به من صيغ فنية، وكان الواقع هو الاساس في قبول الاشكال والصيغ الموروثة او الوافدة، وفي الحكم على مدى ملاءمتها، واستمراريتها. وقد استطاعت الحركة الفنية ان تكتسب الفني في الاشكال نتيجة لتنوع المصادر وتفاعلها، وتتوصل الى ما هو مبتكر من الصياغات التي ابدعها الفنان



( الجميلة ) تنظيمهما كل عام ، ونقل ( معرض الربيع ) الى حلب عام ( ١٩٦٣ ) .

فاستقطبت هذه التنظيمات الحركة الفنية كلها ، ومثلت الاطار التنظيمي الذي احتوى كل الفعاليات الفنية ، وتفرغ الفنان للانتاج الفني ، تاركا الامور التنظيمية لجهات رسمية مسؤولة .

وظهرت صالات العروض الفنية الخاصة ، في هذه المرحلة اذ ظهرت [ صالة الفن الحديث العالمي ] عام ( ١٩٦١ ) واستقطبت الصالة التجارب الفنية الشابة ، وأسهمت مع غيرها من الصالات في تسويق النتاج الفني ، وفتحت الباب امام وسائل جديدة للتسويق ، وتوسع الاقتناء من المعارض من الجهات الرسمية والافراد ، وتمكن بعض الفنانين من تسويق انتاجهم الفني كله ، وعرفنا اللوحات التي تباع قبل رسمها ، والمعارض التي تفتح وهي مبيعة كلها .

وهكذا كسر الفن طوق العزلة في جانب معين ، ووصل الى اقناع بعض فئات المجتمع القادرة على الشراء ، ونمت التجارب الفنية القادرة على التجاوب مع اذواق المشترين ، مما لم تعرفه الحركة قبل ذلك ، لان الفن كان هواية بلا تسويق او رعاية حقيقيين في ( مرحلة الرواد ) .

وشهدت المرحلة تطورا كبيرا في ( النقد الفني ) الذي كان انطباعيا في مرحلة ( الرواد ) ، يكتبه الادباء ، فأصبح يملك الاتجاهات النقدية المختلفة التي برزت في وسائل الاعلام ، ومقدمات ادلة المعارض المختلفة ، وافردت الصحف عدة صفحات كاملة لحديث المعارض ، والفن المحلي والعالمي ، وظهرت اولى محاولات لكتابة دراسات نقدية تتجاوز الشكل الانطباعي الاول .

وترافق ( النقد ) مع ازدهار المعارض ، وتعدد الاتجاهات الفنية والتيارات ، وظهور الصراعات المختلفة بين هذه الاتجاهات ، وشهدنا مرحلة من الجدل حول قضايا عديدة شغلت الكتاب والفنانين ولعل أهمها ( الالتزام ) و ( التجريد ) و ( التراث ) و ( المعاصرة ) وغيرها من الموضوعات التي أثارت الاشكالات العديدة حول التيارات الحديثة ، التي انتشرت بين الفنانين الشباب ، ومهدت لظهور ( التجريد ) .

واذا اردنا ان نحدد الاتجاهات الفنية الهامة التي برزت في هذه المرحلة ، والتي حملت لواء التجديد وعبرت عن الحداثة التي رفضت التقليدي ، فنستطيع ان نحددها وفق ما يلي :

#### اولا : الاتجاهات العربية الحديثة :

وهي اتجاهات فنية ربطت التعبير الفني بالتراث العربي وعبرت عن اهم الموضوعات السياسية والاجتماعية الراهنة عبر هذا التراث ، واستفادت من التيارات العالمية وأغنت بحوثها في هذا المجال ، لتقدم



فاتح المدرس - أم وطفليها (١٩٦٣)

المعارض وتنفق عليها ، والاقتناء من الفنانين ، وتشرف على صالات العروض الفنية ، وعرفت الحركة اهم مراحلها من الناحية التنظيمية ، حين وفرت الدولة على الفنان جهدا كان يصرفه على هذه الامور التنظيمية . اذ تأسست ( وزارة الثقافة ) ، في فترة الوحدة بين ( مصر ) و ( سورية ) عام ( ١٩٥٩ ) ، وتولت ( مديرية الفنون الجميلة ) وهي احدى مديرياتها الاشراف على المعارض المحلية والعربية والعالمية ، واعطى هذا النظام للحركة طابعا جديدا ، وقامت بانشاء مراكز الفنون التشكيلية عام ( ١٩٦٠ ) ، وهي اماكن لتعليم هواة ، وانشئت ( كلية الفنون الجميلة ) عام ( ١٩٦١ ) ، وكانت في البداية عبارة عن معهد عال تابع لوزارة التربية ، ثم التحقت بالجامعة فيما بعد ، واصبحت تمنح الشهادة العليا في الفنون الجميلة في عدة اختصاصات .

وتولت ( المراكز الثقافية ) التي بدأت بالانتشار في القطر تنظيم المعارض ، وحلت محل الجمعيات والاندية ، وتم انشاء معرضين تشكيلييين في العام الواحد ( ربيع و خريف ) ، منذ عام ( ١٩٥٩ ) وتولت ( مديرية الفنون





لؤي كيالي - في المحطة (١٩٦١)

الفنان عدة عناصر من تراثه المحلي ، ليتمكن من التعبير عن هذه الجوانب ، ويفني هذا الجانب .

#### رابعا : الاتجاهات التجريدية :

وهي اتجاهات قدمت لنا اللوحة المنظمة،المتماسكة في تكويناتها وعلاقاتها التشكيلية ،والتي اختلفت بين جوانب تعبيرية او هندسية ، وقد انطلقت من ( الخط ) و ( الكتابة العربية )،وتأثرت بشتى التيارات التجريدية الهندسية والشكلية .

ولسوف نقدم اهم الفنانين الذي مثلوا هذه الاتجاهات الفنية ، والذي يرجع اليهم الفضل الاكبر في تطور الحركة الفنية في القطر العربي السوري نحو الاساليب الحديثة وما تقدمه من صيغ واشكال فنية جديدة .

فنا يملك جذوره المحلية والقومية ،وعلى ارتباط بقضايا الساعة الراهنة ، وتعددت الصيغ التي لجأ اليها الفنانون لتقديم هذه الاتجاهات وتبلورت ضمن عدة تجارب .

#### ثانيا : الاتجاهات الاجتماعية والسياسية :

وهي اتجاهات ربطت التعبير الفني بالموضوعات الملحة السياسية ، وقد أعطت الاولوية للموضوع ، وتأثرت بشتى التيارات العالمية والمحلية .

#### ثالثا : الاتجاهات التعبيرية الذاتية :

وهي اتجاهات ربطت الفن بالعوامل الذاتية للفنان، وبالمفاهيم التعبيرية التي تؤكد على أهمية الترابط بين الفنان ولوحته ، وتوسع التعبير الفني ليشمل العوالم الداخلية والذاتية ، وما تحفل به من رؤى ، واستعار





أدهم اسماعيل - عارية (١٩٦٣)

## أولا - الاتجاه العربي الحديث

أدهم اسماعيل (١٩٢٣ - ١٩٦٣)

ولد الفنان (أدهم اسماعيل) عام (١٩٢٣) في انطاكية (لواء الاسكندرونة)، وانزح إلى سورية بعد الحاقه بتركيا، وأقام في (دمشق) وحمل معه موهبة فنية مبكرة من جهة، وتعلقا بالعربية التي حمل لواءها جيل من الشباب اللواتيين.

رسم عدة لوحات تتميز بطابعها الوحشي أو التعبيري، ويعكس عالما مأساويا ورومانتيكيا، قبل أن يقدم لنا أعماله التي ارتبطت بنكبة فلسطين عام (١٩٤٨)، ولعل أهمها لوحة (عائلة مشردة في شارع) وصور فيها وضع اللاجئين في تلك الفترة، وقد ربط منذ البداية بين الموضوع الانساني والاجتماعي.

ومنذ عام (١٩٥٠)، و (أدهم اسماعيل) يسعى لاكتشاف لغة فنية حديثة بروح عربية، ويستفيد من التراث العربي لتقديمها، واكتشف بعد بحوث وتجارب عديدة أهمية (الخط العربي اللامتناهي) أو (الارابسك) الذي وجده في الفن العربي، واعتمد عليه

في بناء لوحته الحديثة، وفي عام (١٩٥١) رسم لوحته الهامة (الحمال) التي تعتبر نقطة تحول هامة في تاريخ التصوير الزيتي في سورية.

واللوحة تصور الانسان الكادح الذي يحمل أثقاله على كتفيه، ويصعد درجا من أجساد البشر، وقد لجأ إلى العناصر التشكيلية المستوحاة من التراث التقليدي العربي، ليقدّم موضوعا انسانيا ودراميا.

ولوحة (الحمال) غنية بايحاءاتها المختلفة، لان الانسان فيها يعيش في دراما مأساوية حادة، فهو يحمل أثقاله ومتاعبه المختلفة، ويسير صاعدا على درج من البشر، وتجلت في لوحته المفاهيم الجديدة والعميقة التي أعطاها للموضوع، انها دراما الانسان الذي يحمل أثقاله على ظهره، وعليه أن يوصل هذا الحمل، صاعدا على جثث الناس، وفي هذه القضية تكمن مشكلة الانسان الذي اختار الصعود إلى القمة.

وهو لهذا لا يقف عند حدود تسجيل الموضوع المحلي، ولكنه أعطاه عمقا حين وضع الانسان امام حالة درامية، هي نتيجة لموقف اختيار صعب، وحالة من الصراع يتنازعه، ويجعله في اصعب مراحل الاختيار المصري.





أدهم اسماعيل - زهرة . ١٩٦٣

لأنه كان قادرا على استيعاء القضايا الملحة ، وتصويرها بصياغته الخاصة ، وهكذا رسم لوحته الشهيرة (الطائر يفك قيده ) ، وهي تعكس أيضا المرحلة لما يحمله هذا الرمز من إحياءات ، ورسم (المظلي الميت) و (بور سعيد) و (الناظر المطارد) و (زلازل أغادير) ، وغيرها من الأعمال الهامة التي تكشف عن مدى تفاعله مع أحداث تلك المرحلة .

ويمكننا تحليل إحدى لوحاته الهامة وهي لوحة ( وراء القضبان ) ، لاعطاء فكرة عن مدى غنى موضوعاته ، وعمقها ورغبته في تقديم ( مضمون انساني ) ، في كل عمل من أعماله ، ليعطي العمل عمقا . لقد أراد أن يعبر عن ( ثورة الجزائر ) التي ألهمت المشاعر في تلك الفترة ، فاختار تصوير ( الجزائر ) بفتاة حسنة وضعت خلف قضبان السجن ، وظهر بجانبها ، وقد عبر عن مفهوم جديد كلياً ويختلف عن كل ما رسم حول هذا الموضوع الهام .

أراد ( أدهم اسماعيل ) التعبير عن حرية الجزائر في سجنها ، إذ يلوح الصدا في عينيها ، وعبر عن التصميم على الوصول إلى الحرية ، وهكذا أصبح التصميم يكشف عن ارادة لا تقهر ، وساعدته الخطوط

ولعل أهمية المعالجة للموضوع ، ترجع إلى أن ( أدهم ) قد جعل الصياغة حديثة الأسلوب ، وعن طريق عناصر عربية تصويرية ، وهكذا تجاوز التجارب السابقة له حين رسم اللوحة بخط لا متناه ، وحجز المساحات الملونة عن طريق هذا الخط ، وهكذا تقاربت الأبعاد الثلاثة المألوفة في اللوحات التقليدية ، وقد ساعدته حركة الخط والمساحات الملونة ، على إعطاء البعد الثالث كسطح لا كمنظور خطي ، وهكذا دمج الأزمنة المختلفة في مكان واحد ، ولم يهتم بوحدها ، وهكذا تجلت في عمله مفاهيم الحداثة الفنية كلها ، وعبر عن موضوع انساني ودرامي ، فحقق عمله تجاوزا ، وتاليا جديدا يمثل ثورة في مرحلية .

وسافر ( أدهم ) إلى إيطاليا في بعثة دراسية ( ١٩٥٢ - ١٩٥٦ ) ، وتعرف على أعلام الفن العالمي ، وخصوصا من استفاد من التراث العربي ، مثل ( بول كليه ) و ( ماتيس ) و ( سيفريني ) وأعلام المستقبلية الإيطالية ، وكانت تلك بداية مرحلة جديدة في إنتاجه الفني .

اذ أتاحت له دراسة أكاديمية وثقافة فنية ، لكنها لم تبدل شيئا من آرائه الفنية ، ولا من أسلوبه الفني الحديث والمبتكر ، بروح عربية خالصة ، وبرؤية جديدة ؟

ولعل أهم تجاربه بعد عودته من الدراسة لوحة ( الفارس العربي ) التي رسمها عام ( ١٩٥٦ ) ، وقدم فيها فارسا يحمل رمحه ، ممتطيا جواده ، منطلقا إلى آفاق جديدة ، والتجربة تحمل مضمونا جديدا ، لأنها تصور الموضوع القومي في لوحة فنية حديثة ، وبأسلوب خاص ، وعلى ارتباط بالمرحلة التي مرت بالامة العربية عام ( ١٩٥٦ ) .

لقد أراد ( أدهم اسماعيل ) التعبير عن انطلاقه الأمة العربية الراهنة ، واستعان بالخط اللامتناهي ، وبالمساحات اللونية التي يحجزها الخط ، ويضيف إلى ذلك مفهوما جديدا ، هو مفهوم الحركة تلك الحركة الضرورية لمثل هذا الموضوع ، واستعان بتجارب الفنانين المستقبلين ، كدلالة على حركته ، وقدم لنا الزمن المتبدل عبر تجسيد مكاني له ، وواحي للمشاهد بالانطلاق ، وأعطى ( الأرابسك ) عبر الحركة ، كما أعطاها في البداية عبر الخط والمساحة .

وهكذا تمكن من أن يستعين بالتراث العربي ، الذي كان يقدم لنا دوما الحركة اللامتناهي ، ولكنه وظف هذه الحركة لخدمة ( مضمون ) جديد وموضوع قومي له ارتباطه بالمرحلة ، وحول الزخرفة إلى تصوير حديث بمفاهيم فنية معاصرة .

وفي هذه المرحلة الهامة ، قدم لنا عدة موضوعات ، وتجارب غنية بما تقدمه من موضوعات ومضامين ،





أدهم اسماعيل - رمانه (١٩٦٣)

أوصلته الى مرحلة من البساطة والصفاء في عام ( ١٩٦٣ ) ، حين عبر بلفته الفنية المبتكرة عن كل الموضوعات مهما اختلفت ، حتى ولو كانت عبارة عن ( منظر ) او ( طبيعة ) او ( وجه ) ، وعبر عن (الأرابسك) في كل صياغة قدمها ، وتوصل الى أن التدرج يمكن أن يكون بالخط ليعطي لا نهائية ، وكذلك بالمساحة ، او بالتكرار ، او باللون ، اذا تدرج هذا اللون وانتقلنا من درجة ضوئية لآخرى فيه ، او من لون لآخر عبر دائرة الألوان .

وهكذا تحول كل شيء عنده الى أرابسك والى حركة لا نهائية ، تعكس رؤيته الفنية لكل الأشياء التي رآها حوله .

الليونة التي رسم بها على التعبير ، وكذلك لون العينين الأزرق الممتليء بالامل ، وظهر السجان غاضبا مكفهرًا ، وقد رسم بخطوط حادة قاسية ، كأنه أكثر قيدا منها . ونحس بقدرته على تقديم التكوين المدروس الذي يلائم الموضوع ، وساعدته قضبان السجن على ايجاد هذا التكوين ، واكتشف ان ( الخط اللامتناهي ) يمكن أن يتحرك بلين وجمال وبقسوة وحدة ، ليعبر عن كل الانفعالات ، ويقدم لنا الصراع الدرامي الذي كان ( ادهم ) لا يتخلى عنه أبدا في أي عمل له .

ولم تتوقف تجاربه عند هذه الحدود ، بل تعمق ( ادهم ) في بحوثه الفنية ، ورسم مئات اللوحات المختلفة ، التي عالجت شتى الموضوعات ، والتي



نعيم اسماعيل

١٩٣٠ - ١٩٧٩

لقد اكتشف ( نعيم اسماعيل ) لغته الفنية الحديثة العربية في صياغتها وروحها ، والقادرة على التعبير عن كل الموضوعات ، وقدم تجربة موازية لشقيقه (أدهم)، لكنها مستقلة عنه .

كان موهوباً منذ البداية ، ورسومه القلمية الأولى التي ترجع الى عام ( ١٩٤٤ ) ، تكشف لنا هبه الموهبة المبكرة ، لان ( نعيم ) مثل شقيقه كانت تشغله دوما قضية هامة ، ان يجد الفن الحديث العربي واللغة الفنية الخاصة به ، ويبحث عنها دون كلل او ملل ، وان رحلته في البحث عن نفسه ، قادتته الى التعرف على الفنانين العالميين الشهيرين ، الذين تأثروا بالفن العربي فاستفاد منهم ، وتوصل الى فهم خاص لمهمة الفنان العربي المعاصر .

تعرف على ( ماتيس ) وعلى ( الانبياء ) وعلى ( التكعيبين ) وقدم تجارب تكشف عن مدى تأثيره بهم ، وهي المرحلة الاولى من انتاجه ما بين ( ١٩٤٤ - ١٩٥٦ ) ؟ .

وفي عام ( ١٩٥٦ ) اكتشف شيئا هاما على صلة بالتراث العربي ، وقدمه في عدة لوحات ، تحمل عدة موضوعات ، ولقد تم هذا الاكتشاف في ( دمشق ) بعد ان قرر الإقامة فيها بعد دراسته للفنون في ( استانبول ) وقد حقق هدفا أساسيا اعتبره قضيته الاولى :

- [ ان يقدم لنا تصورا حديثا بالاستعانة بالزخارف العربية ، فأصبحت الزخرفة - التي تبدو تزيينية في جنورها تعبر عن موضوع مأساوي أو شاعري ، فهي تسجل الاحداث ، وتصور العوالم الداخلية ، وتقدم ( الدراما ) لتصبح لغة فنية لها قدراتها التشكيلية والتجريدية اللامتناهية ] .

ولهذا اتلعب ( الزخارف ) دورا جديدا مستقلا عن دورها التقليدي ، عن طريق اضافة المفهوم الجديد لصياغة هذه الزخارف ؟ .

ان من المعروف أن الزخرفة عبارة عن تكرار هندسي ، ضمن ايقاع رتيب ، يعطينا وحدة حركة الخط ولانهايته ، وبالتالي يصعب على المذخرف ان يعكس المضمون التراجيدي أو المأساوي ، ذلك لان الزخرفة لا تحتوي على الشخصيات التي يقدمها التصوير الزيتي المؤلف .

وقد لجأ ( نعيم ) الى نزع التكرار من الزخرفة ، عن طريق اضافة أبعاد تصويرية ، وعبر عن مفهوم التمايز بين مساحة وأخرى ، وبين زخرفة وثانية ، ثم



نعيم اسماعيل - حديقة ١٩٦٣



نعيم اسماعيل - أسرة ١٩٦٥



اعداد ترتيبها ، واعطى بعضها قربا او بعدا ، وفق المفاهيم التشكيلية الحديثة ، عن طريق تنوع المساحات التي توضع فيها ، وتبدل الالوان والايقاعات ، وبدانا نحس بالمفاجأة بدل التكرار ، ونرى لفة تصوير حديثة بروح عربية .

وقد طور مفهوم الزخرفة ، وربطها بمضون جديد ، لتقديم الموضوعات المختلفة المطروحة ، ولم يقف عند حدود الجمالية التي اراد ( ماتيس ) تقديمها بزخرفة ، بل اراد التعبير عن المشاكل الانسانية والاجتماعية والسياسية .

ثم انتقل من مرحلة تطوير الزخرفة الموجودة ، الى ابتكار الزخارف الجديدة ، وتمكن من تحويل الاشياء الى زخارف مولدة ، بعد دراسة الزخارف الموجودة وفهم دورها ، وتلك مرحلة متطورة في عمله ، اكتشف فيها ان كل شكل موجود يمكن تحويله الى زخرفة والى تصوير حديث .

ثم بدا يعالج الاحداث المعاصرة له ، ليعكس كل الاحزان والافراح في اعماله ، بحيث أصبح فنه سجلا عميقا لكل المرحلة التي عاشها ، وفي تجاربه المختلفة ما يساعدنا على فهم أهمية دوره .

ولقد تصدى لكل الموضوعات الممكنة ، وعاد الى ( التراث العربي ) لرسم الموضوعات المستوحاة منه مثل ( حي بن قيطان ) و ( ابو ذر الغفاري ) وغيرهما . ثم قدم لنا ( عمال المخازن ) و ( كسار الحجر ) و ( ماسح الاحذية ) و ( الفائلة الفقيرة ) و ( العمال ) ، بالاضافة الى اللوحات المختلفة التي تعكس احداث ( النكبة ) و ( النزوح ) و ( العدوان ) .

ونستطيع ان نكتشف ان كل ازمة تمر بها امته تتحول الى لوحة ، وأية صيغة من التعبير ، يقدمها تتلاءم معها مهما كان الموضوع ، لهذا أصبح فنه معبرا عن جيل كامل من الفنانين ، حاولوا ربط فنه بقضية امتهم ، والاستفادة من تراثها . لتقديم ما هو حديث بروح عربية خالصة ، تعكس المفهوم الحديث للفن العربي المعاصر .

وقد عبرت أعمال ( نعيم اسماعيل ) الجدارية الضخمة عن مضامين انسانية ، لانه كان يهوى الفسيفساء ، واستخدم هذه المادة بصياغة حديثة قدمت الموضوعات القومية الهامة ، وألعل أهمها لوحة جدارية على واجهة ( اتخاذ نقابات العمال ) في دمشق وثانية ضخمة نفذها في ( مدينة الطبقة ) على جسم سد الفرات . وكانت من أهم الاعمال الهامة التي نفذت بهذه المادة ، ومن اكبر هذه الاعمال ، وأهمها في القطر



نعيم اسماعيل - نافذة ١٩٧١



نعيم اسماعيل - عابر سبيل ١٩٦٠



## ثانياً - الاتجاه الاجتماعي والسياسي

ممدوح قشلان ( ١٩٢٩ )

ان معالجة الموضوعات الشعبية هي الصفة الرئيسية التي تعطي ( ممدوح قشلان ) طابعا مميزا ، وخصوصا ان هذه المعالجة تتميز بحداثتها فهي تنقل وتسجل ، وترتبط بالحياة اليومية ، وتستخدم أسلوبا حديثا لمعالجة الموضوعات ، وهكذا عبرت تجاربه عن المرحلة تمام التعبير ، حين تجاوز الصياغات الاولى للتسجيلية والواقعية .

في المعارض التي نظمت ما بين عامي ( ١٩٥١ ) و ( ١٩٥٣ ) ، اشترك ( ممدوح ) بعدة لوحات تتميز بواقعيته ، واسلوبها الذي ينقل الطبيعة بصدق متأثرا بتجارب الزواد الاوائل .

وفي عام ( ١٩٥٣ ) سافر الى روما لمتابعة دراسة الفنانين ، وظل فيها اعوام ( ١٩٥٣ - ١٩٥٧ ) ، ومن ثم عاد وهو يحمل معه عدة تأثيرات فنية حديثة ، لعل اهمها تأثيره بالفنانين ( غوغان ) ثم عمل مدرسا للتربية الفنية في ( درعا ) وتأثر بجو الريف ، في هذه المحافظة ، وببدايات الخطوط تزداد حدة في لوحاته ، وتزداد البساطة فيها ، والاشكال المعبر عنها بالخطوط المنكسرة ، كما لجأ الى الالوان التعبيرية ، التي ساعدته على اعطاء الموضوعات المأساوية .

كما وتأثر بالجو الشعبي في القاهرة ، حين عمل هناك لفترة زمنية في وزارة التربية المركزية ، ايام الوحدة بين سورية ومصر ، وقدم عدة اعمال لها طابعها الشعبي ، وصيغتها الاكثر تزيينية ، ولعل اهمها ( عربية كارو ) ، التي جمعت بين الموضوع الشعبي الجميل ، والمضمون المأساوي لهؤلاء الافراد الذين يمتطون تلك العربية ، وهكذا بدأت أعماله تزداد تعبيرية وتسجيلية .

وقد لجأ في الفترة التي تلت عودته الى الرسوم الشعبية البدائية ، كلوحات ( عنترة ) ، وازدادت تجاربه بساطة وتعبرا ، وهذا يؤكد لنا مدى الرغبة عند ( ممدوح ) للبحث عن عناصر فنية محلية تساعد على التعبير عن موضوعاته ، ومدى التصاقه بالموضوعات الشعبية .

وزادادت لوحاته وارتباطا بالموضوعات السياسية والاجتماعية في تلك الفترة ، وخصوصا في المرحلة التي كانت حافلة بالاحداث ، وان استعراض بعض أسماء لوحاته تعطينا فكرة عن موضوعاته ، مثل ( استغاثة اللاجئين ) و ( نضالنا في الجزائر ) و ( مشردان ) و ( جف



ممدوح قشلان - بائع المانجا ( ١٩٦٠ )

الماء ) و ( جائع ) و ( العائدون ) و ( طفلة لاجئة ) و ( حاملات الحطب ) و ( الاوتوبيس الشعبي ) و ( بائعة الذرة ) و ( قدرة الفول ) .

ولهذا يندر أن تشاهد لوحة له تخلو من موضوع ، أو قصة ، أو مشكلة ، أو مأساة ، يحاول التعبير عنها من خلال أسلوب حديث خاص به ، يكشف عن (موضوع شعبي ) أو ( اجتماعي ) أو ( سياسي ) ، وقد قدمه لنا بأسلوب يعتمد التحوير الهندسي للأشياء والتبسيط ويضاف الى ذلك الالوان التعبيرية الخاصة .

وظل ( ممدوح ) مخلصا لاسلوبه الخاص ، وان تنوعت موضوعاته فيما بعد ، وذلك حين بدأ يرسم الأزقة والاحياء ، وخصوصا موضوعاته عن ( دمشق ) و ( اليمن ) و ( الجزائر ) و ( تونس ) ... وهكذا قدم لنا تجارب عديدة هامة تسجل المدن الهامة ، وتقدم لنا مشاهد حية من الشوارع ، نرى فيها مع البيوت .. واعطى ذلك لتجربته عمقا ، وخصوصا لوحاته التي ارتبطت بالنسوة في الشوارع التي تمتلئ حيوية ، لانه حرص على رسمهم اثناء حركتهم .



## ثالثاً - الاتجاهات التعبيرية الذاتية

فاتح المدرس ( ١٩٢٢ )



فاتح المدرس - فتاتان قرويتان

نرى المنظر المرسوم بقدر ما نرى المنظر الشخصي ، الذي لا يتقيد بحرفية الأشياء ، والشئ الهام في التعبير هو وجهة نظره ومعاناته لحظة هذا التعبير ، ولهذا قد يلجأ الى عناصر من التراث أو من الاشكال الموروثة ! لكنه يحور كل شئ ليصبح ملكا شخصيا له ، يعجبه كما يريد ويعيد تقديمه ، لتصبح كل الاشياء معبرة عن طبيعته الخاصة .

ولهذا لا يمكن التعبير عن قضية اجتماعية او سياسية راهنه بدون عملية تصعيد تربط الصيغة الفردية ، وتجعل الذاتي مشتركا ، ويلامس القضية الاجتماعية والسياسية ، لكن العالم الذاتي يبقى اقوى من غيره ، ويزداد حدة وقوة تعبير ، كلما كانت المشكلة التي يعانها حادة ومؤثرة ، وهكذا يعتمد الفن على عمق تأثير الحدث الذي يطلق الاحزان المخزونة ، ويفجرها ... وجوها متناثرة ومضغوطة على الارض المبسوطة امام الافق البعيد .

ولو حاولنا مقارنة تجربة ( فاتح المدرس ) بالفنانين الحديثين الاخرين الذين قدموا تجاربهم قبله ، من امثال ( ادهم اسماعيل ) و ( نعيم اسماعيل ) و ( ممدوح قشلان ) ، نراه يؤكد على الجانب الذاتي ، ونراهم يتعدون عنه ، نحو الموضوع الخارجي الاجتماعي والسياسي والفني ، وهكذا يمكن ان نتفهم كيف فتح ( فاتح ) الباب امام التعبير الذاتي اخذ اهمية عند عدد كبير من الفنانين الذين اتوا بعده ، فآثر عليهم ، وعلى اتجاه كامل في هذه الحركة .

لقد مهدت التجارب الجديدة للفن التشكيلي ... لظهور عدة اتجاهات حديثة أكثر تحررا من كل ماعرفناه ، ولقد مثل ( فاتح المدرس ) هذه الحركة الجديدة ، بعد عودته من ( روما ) وذلك في عام ( ١٩٦٠ ) ، لقد رسم لوحته الحديثة على خلفية ملونة هي ( الارض ) ، وقدم شخصوه على هذه الخلفية ، بشر رسموا على الارض بعنف وقوة تعبير وعفوية . ففتح الباب على مصراعيه الى المخزون الداخلي للفنان الذي يتدفق عبر القماش ، ليصبح اساس التعبير الفني ، ولا يمكن فهم تجربة ( فاتح المدرس ) دون ربط محكم بين عالمه الذاتي وبين لوحته ، لان كل ما يرسمه يرتبط بهذا العالم الداخلي .

وهنا نرى قوة هذه العوالم المختفية خلف الظاهر ، ومدى تأثيرها على فنه ، وتفجرها بشكل مباشر ، ومن انبوب اللون ، ولهذا نحس بأن الحصار الذي تعيشه الشخصوس التي يقدمها لنا هي نتيجة معاناته هو ، وهذا ما يتبدى بوضوح تام اذا حاولنا تحليل بعض اعماله الهامة التي رسمها بعد عودته من روما مباشرة .

تمثل لوحته ( فتاتان قرويتان ) ، نموذجا هاما من النماذج الرئيسية التي عرف ( فاتح ) بها ، اذ رسم القرويتين بوجوه مربعة ، كأنها قد ضغطت ، وتحولت الى شكل لعب اطفال ، وقد اضاف الى الوجوه ( الصليب ) الذي وضعه خلف الوجوهين معبرا عن مأساة هاتين الفتاتين ، ونحن قادرون على اكتشاف التكوين التلقائي الذي اختاره لوضع الفتاتين ، وكذلك أسلوب تحويل الاشكال ، الذي يدل على العوالم الذاتية التي أصبحت الاساس في التعبير .

واسهمت الالوان التعبيرية الحمراء التي رسم الخلفية بها والاشكال السوداء في التأكيد على المضمون ، وساعدت على ابراز القسوة في الصياغة ، والتي تساعد على اعطاء هذا الجو المأساوي . . . وهنا يمكن أن نتساءل : - « كيف حاول ( فاتح ) ربط هذا الاسلوب التعبيري الذاتي ، بالمشكلة الاجتماعية أو السياسية الراهنة » ؟ !

لاشك في ان ( فاتح المدرس ) قدم لنا أسلوبا حديثا من التعبير ، بعيدا عن الصيغة التقليدية ، واختار ان يربط تجربته الفنية بالعالم الداخلي العميق ، الذي ينعكس على اللوحة ، ولهذا لم يرسم الوجوه ، كما هي بل رسمها ... من أعماق مكوناته الشخصية ، فلا





لؤي كيالي - فتاة

واضح في المنطلقات الاساسية لفنهما ، أي من ارتباط تجربة كل واحد منهما بمعاناته الخاصة ، وبالعالم الداخلي ، وبشروط تكون شخصيته .

ولقد مرت تجربة ( لؤي ) بعد ذلك بعدة مراحل هامة ، كشفت عن مدى الترابط بين فنه وبين حياته ، اذ اقام عام ( ١٩٦٧ ) معرضا كاملا مكرسا للقضية الفلسطينية ، وفي هذا المعرض تفجر العالم الداخلي ، وبرز بعنف لم تألفه لوحاته الاولى ، اذ اهتزت الاشكال عنده ، وبرزت بشاعة الوجوه ، واستخدم اللون الاسود ومشتقاته ليرسم به على القماش الابيض ويساعده ذلك على اعطاء التعبير عمقا مأساويا .

وقد لعب هذا المعرض دورا هاما في هذه المرحلة ، لانه كشف عن العالم الداخلي الذي وجدته لنفسه متنفسا في موضوعات مأساوية ، واعطى نفسه بلاتنميق شكلي او لوني ، وهكذا برزت المأساة التي التقت فيها الجوانب الخارجية وهي ( الموضوعات التي تثيرها القضية الفلسطينية ) والجانب المأساوي الخفي العميق في ذاته .

ولكن حين عاد مرة اخرى الى توازنه الفني ، وتخلي عن الصيغة التعبيرية الحادة المأساوية ، وضبط انفعالاته اعطى مرة اخرى ( الحزن الصامت ) ضمن

لؤي كيالي ( ١٩٢٤ - ١٩٧٨ )

وعبر الفنان ( لؤي كيالي ) عن الصيغة الذاتية للتعبير الفني ، حين ربط بين معانه وبين أعماله الفنية ، وذلك بعد عودته من الدراسة في ( روما ) في عام ( ١٩٦١ ) ، وإن اختلف أسلوب التعبير الذي استخدمه لتقديم تجربته .

لقد انطلق ( لؤي كيالي ) من عجينة ( الافريسك ) وملمسه ، ورسم على أرضية مستوحاة من هذا الفن ، واستخدم الخطوط المتحركة على هذه الارضية ، ليقدم الوجوه والبيوت والطبيعة والزهور ، واعطى لوجوهه حزنا وجمالا ، والح على هذا الحزن الجميل ، واهتم اهتماما كبيرا برسم الايدي المعبرة ، التي تحتوي على الاصابع ، التي بذل العناية الكبيرة لتساعده على التعبير عن الحالات الحزينة التي قدمها ، وكان ينمق لوحته ، ويختار ألوانه بعناية ، ويرسم أشخاصه بالخط وحده ، ليعبر عن كل الحالات التي يريد ، ويضيف اللون الموحد في أكثر الاحيان ، ليعطي لعمله نفعا معيننا حزينا يجل العمل ويساعد على ايضاح هدفه ، وهو يؤكد على التعبير في العيون ، التي تملك دوما مفتاح النفوس ، وهكذا قدم لنا عالما خاصة له صياغته الفنية الحديثة ، من حيث الخط والمضمون ، وله مفهومه الجديد لعلاقة الفن بالعالم الداخلي للانسان الذي رسمه ، واعطى رؤية شخصية تتجاوز المفاهيم التقليدية للفن ، وتتمرد على الكثير من صيغها المألوفة ، وفتح الباب أمام الصياغة الفنية التي تسعى للتعبير عن العوالم الداخلية ، وتمكن من أن يجعل الخط والاعين والايدي والحركات وسيلته الى العوالم الداخلية فهو لا يريد اللغة التسجيلية بدون عواطف ، أو انفعالات بل هو يسعى للتعبير عن هذه الانفعالات والعواطف ، ويعتبرها اساس الفن التشكيلي الحديث في مفهومه الخاص .

ولم يقتصر على الوجوه والحركات المختلفة ، بل حاول عكس العالم الذاتي عبر كل مما رسمه حتى ولو كانت رسما لقرية ( معلولا ) أو ( أرواد ) أو ( حلب القديمة ) ، وقد تمكن من جعل موضوعاته المختلفة تنطق بما في نفسه من شجون ، وبما يعتل في داخله من صراعات اعطاها المعادل الخارجي عن طريق الاشكال التي قدمها .

وان مقارنة تجربته الفنية مع تجربة ( فاتح المدرس ) الذاتية ، التي عاصرتها ، نلاحظ أن لوحات ( فاتح ) تملك الصيغة التعبيرية الحادة والعنف في التعبير عن المأساة ، لونا وشكلا ، ولكن تجربة ( لؤي ) تتجه الى الرقة الحزينة ، والجمال الذي يخفي التعاسة ، ويقدم الفنان لنا في النهاية عالمها الذاتي ، ورؤيتهما التي تأخذ أسلوبها من اختلاف في الشخصية ، لكن التقارب





نوي كيالي - طفلان من إرواد

وخصوصا الشخصيات الشعبية التي كان يلقاها في الشارع ، أو التي كان يسجل رسما لها أثناء جولاته المختلفة ، وهكذا اختار دوما تلك الوجوه الحزينة المأساوية ، واعطاها من نفسه ، وعبر عن صيغة جديدة ( واقعية ) ... لكن هذه الواقعية تحمل الكثير مما هو ذاتي مأساوي وجمال حزين ، وليست واقعية ( البشاعة ) ولا ( التعبير الانفعالي ) ، الذي يفجر الموضوع أو اللون .

الحركة ، وعن طريق العين واليد والخط ، ومثلت تلك مرحلة ثالثة في تجربة ( لوي ) ، أكثر واقعية من تجاربه الاولى ، وأكثر هدوءا من مرحلته الثانية ، لكنها تكشف عن تلازم فنه في أسلوبه المتبدل مع حالاته النفسية التي يعيشها ، والتي ارتبطت بالظروف المختلفة التي كانت تمر على وطنه، والتي التصقت بمعاناته الذاتية فأصبحت شيئا واحدا ، تعكسه ( الوجوه ) و ( الزهور ) و ( الطبيعة ) ... والموضوعات الأخرى التي ألح عليها،



لقد انطلقت الاتجاهات التجريدية ، من لوحة رسمها الفنان ( محمود حماد ) وكتب عليها بعض احرف من احرف الكتابة العربية ، في عام ( ١٩٦٤ ) وحين عرض اعماله اثار تلك اللوحة ضجة ، اذ رأى المشاهدون ولاول مرة لوحة تجريدية فيها عناصر بعيدة عن التشخيص .

وفي الحقيقة ان أهمية ( محمود حماد ) لا ترجع الى هذه البداية التجريدية ، التي رايناها ، بل ترجع الى انه كان من الفنانين الرواد الاوائل الذين برزت تجاربهم الواقعية التسجيلية ، منذ عام ( ١٩٣٨ ) ، واخذت اعماله أهمية كبيرة بعد عودته من ( روما ) ، حيث ترافق مع ( ادهم اسماعيل ) ، وعاد ليقدم عدة تجارب فنية تمثل مراحل في تجربته ، حتى استقر على الفن التجريدي الذي يعتمد الكتابة العربية ، ويولي الحرف أهمية لانه كما كان يقول يمثل عنصرا تجريديا وتشكيليا هاما يمكن استخدامه للتعبير ، ضمن اللوحة الحديثة .

وقد لعبت تجاربه دورا هاما ضمن الحركة الفنية حين قدمت بعض الصيغ التعبيرية ، اذ رسم موضوع ( العائلة ) في مجموعات من اللوحات وقدم عبر هذا الموضوع غدة صيغ هامة لها مضمون انساني ، وبمعالجة حديثة وذلك حين بدأ يبدل صيغته الفنية من الشكل الهندسي والتكعبي ، الذي تأثر بهما ، بعد عودته مباشرة ، الى الصيغة الخاصة التعبيرية ، المحورة للاشكال بشكل خاص ، والمرتبطة بالمضمون الاجتماعي ، الذي كان يلح عليه في تلك الفترة .

لكن اكتشاف الكتابة العربية ، وبداية استخدامها في لوحته ، تمثل نقطة انعطاف هامة في تجربته ، وذلك لانه بدأ بكتابة بعض احرف على اللوحة ، على نحو مستقل عن بعضها البعض ، وبدون اعطائها اي معنى ومن ثم اصبحت الكلمة او الجملة التي يستخدمها ، مفهومة ومقرؤة ، وفي النهاية تداخلت التشكيلات التجريدية واللونية مع الكلمات ، لتصبح اللوحة عبارة عن صياغة تجريدية تامة .

ونحن قادرون على اكتشاف الجانب الهام الجديد في لوحات ( محمود حماد ) التجريدية ، اذ ان اللوحة

محمود حماد - كتابة عربية .

اصبحت عبارة عن نظام لوني وشكلي على سطح القماش ، يوحي الفنان به عبر معالجته لكل المشكلات التصويرية الاساسية ، وتدخل المفاهيم التجريدية لتعطي العمق والتوازن وهكذا ابتعدت تجربته عن المفاهيم التقليدية الاولى ، وعن الصيغ الحديثة المحورة ،

وكذلك ابتعدت عن الجوانب الذاتية ، التي الحث عليه في احدى المراحل ، لتصبح نظاما تجريديا يبينه الانسان ضمن المساحة ، وهو عبارة عن خلق جديد للعلاقات الفنية ، له اسسه المبتكرة المستقلة عن ( الواقع ) ومفاهيمه ، و ( الذات ) وتأثيرها الكامل .

وهكذا توصل ( محمود حماد ) الى التعبير عن مفهوم جديد للفن نلخصه بقولنا : [ - ان الفن عالم مستقل عن عالم الواقع ، ورغم انه يأخذ منه الكثير ، وهو بعيد عن عالم الذات رغم تأثره به ، انه يمثل عالما ثالثا له اسسه ومقوماته الفنية الخالصة ] .

وقد توصل الى ان اللوحة عبارة عن مساحة هي فراغ ، تسبح فيه الكلمات والاحرف والكتابات التي لم تعد مقرؤة احيانا ، وتتوازن هذه العناصر مع بعضها في تشكيل فراغي .

وهكذا ابتعدت الكتابات عن اصلها ، لتأخذ صيغة





محمود حماد - كتابة عربية

مع تغليب العقل احيانا ، لتكون اللوحة متوازنة تجريديا [ ؟

لكن ليست كل تجارب ( محمود حماد ) تملك هذا الشكل من التعبير الذي تحدثنا عنه ، وذلك لان العالم الذاتي يتسرب احيانا عبر كلمة يقدمها بشكل انفعالي على القماش مباشرة ، ثم يحاول ان يوازنها عبر المفاهيم الفنية التي تقدم له الاطار العقلاني الذي يجعل اللوحة مقبولة فنيا .

ولا شك في ان تجربة ( محمود حماد ) الهامة قدمت عدة تجارب عبر هذه السنوات توصل عبر لاسلوب شخصي ، في مجال استخدام الحرف العربي ، وقد عبرت تلك التجربة عن مدى غنى هذا التراث العربي بالعناصر القادرة على التفاعل مع شتى الصيغ الفنية المعاصرة .

جديدة ، اشكال تسبح في فراغ ، وقد تكون حركة الحرف انفعالية ضمن المساحة العقلانية ، لتقدم لنا توازن العقل والعاطفة ، الكتلة والفراغ ، وعلاقات الالوان ، وعلى الفنان ان يوازن كل هذه الامور ليقدّم عمله .

وهنا يمكننا ان نتساءل : - [ هل تخلق لوحات ( محمود حماد ) من مضمون ، وبالتالي هل تحول المضمون الى ( صياغة فنية محضة ) معبرة عن لغة فنية ، ام ان خلف الكلمات التي اختارها ( محمود حماد ) مضمونا ما يسعى له ، ويحققه احيانا ضمن تجاربه ؟ وهكذا فالمضمون هو اصلا في اختيار الكلمة التي يعالجها المرة تلو المرة ، ليقدّم لنا لوحة او اكثر ، وهو ايضا في هذه العلاقة بين العقل والعاطفة ، والتي يسعى الى ان تكون دوما علاقة انسجام وتوافق





نصير شوري - تكوين

### نصير شوري

لقد انتقل الفنان الانطباعي ( نصير شوري ) من ( الانطباعية ) ليقدّم تجارب تجريدية متنوعة ، حافظت على الحساسية اللونية التي عهدناها عنده ، وتطورت تجربته بعدها لتقدم العلاقات اللونية من مخزون بصري لا ينفذ .

وقد انطلق من مبدأ رئيسي وهو أن اللوحة عبارة عن فراغ تسبح الأشكال فيه ، وتتداخل العلاقات في وئام ، أو تنحرف ضمن هذا الفراغ، لهذا نراها كذرات ضمن فضاء أو تحت مجهر وهذا يكشف لنا تقارب تجربته مع الفنان ( محمود حماد ) في تلك المرحلة ، لكن ( نصير ) بدأ يلح على أهمية الأشكال التي يستوحياها من الطبيعة ، ويقدمها ، ويؤكد على أهمية ارتباط

مصادره تلك بالطبيعة التي الهمت اللوحات الانطباعية، والتي تلهمه الآن لوحاته التجريدية المختلفة ، التي تحمل الطابع الجمالي ، والتي حافظت على صدق صلتها بالطبيعة ، ولها مفهومها المتحرر لونا وشكلا .

وحين عاد إلى الواقع بعد فترة من الزمن استطاع أن يكتسب الكثير من هذه ( المرحلة التجريدية ) التي اعطته قدرة على التأليف اللوني والشكلي المتناغم ، وهكذا قدم واقعية جديدة لها مفاهيمها الجمالية الخاصة والمشبعة باللون والحياة ، ولها امتداداتها إلى عالمه الداخلي حيث يستقي منه التناغم ، والإيقاعات اللونية الجميلة ، وإلى عالم اللوحة المستقلة التي يبنها باللون وحده ، وهكذا جدد ( الانطباعية ) ونظمها وفق مفاهيم ( الحداثة الفنية ) وعبر عن المرحلة تمام التعبير حين قدم اللوحة بكل مفاهيمها المحدثه فنيا .



## ثانيا - الفنانون الحديثون ( الجيل الثاني )

### أ - الاتجاه العربي الحديث

أدهم اسماعيل : ( ١٩٢٣ - ١٩٦٣ )

- x ولد في انطاكية ( لواء اسكندرونة ) وعاش في دمشق وتوفي فيها ، ودرس في ( روما ) .
- x عمل مدرسا للتربية الفنية ، ومستشارا فنيا في وزارة الثقافة المركزية في القاهرة في فترة الوحدة .
- x أسلوبه عربي حديث يعتمد الخط العربي اللامتناهي ( الارابيسك ) وقدم موضوعاته بصياغة حديثة عربية خاصة .

x أهم أعماله :

- ١ - الحمال ( المتحف الوطني بدمشق ) .
- ٢ - الفارس العربي ( احترقت اللوحة ) .
- ٣ - على العين ( المتحف الوطني بدمشق ) .
- ٤ - نهاية جسد ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )

نعيم اسماعيل ( ١٩٣٠ - ١٩٧٩ )

- x ولد في انطاكية ( لواء اسكندرونة ) وعاش في دمشق وتوفي فيها ودرس في استانبول
- x عمل في الرسم الصحفي ، وفي وزارة الثقافة ، وأصبح مدير للفنون الجميلة ( ١٩٦٠ - ١٩٧٩ ) .
- x أسلوبه عربي حديث يعتمد الزخارف والتزيينات وقدمها بجرأة خطية ولونية خاصة .

x أهم أعماله :

- ١ - قرية ( المتحف الوطني بدمشق ) .
- ٢ - خبر ( السفارة السورية في واشنطن ) .
- ٣ - الشاحنة ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- ٤ - حي بن يقطان ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )
- x مثل بلاده في أكثر من معرض ، وأعماله موزعة في عدة مجموعات خاصة وعامة .

### ب - الاتجاهات التعبيرية

فاتح المدرس ( حلب ١٩٢٢ )

- x درس التصوير الزيتي في ( روما ) و ( باريس ) ، وعمل استاذا للتصوير الزيتي في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وانتخب نقيبا للفنانين التشكيليين
- x أسلوبه تعبيري ذاتي ، ويلج على العالم الداخلي ، ويربط ذلك بموضوعات إنسانية ، وبمفهوم التعبير عن الإنسان في علاقاته مع الأرض .

x أهم أعماله :

- ١ - العشاء الأخير ( المتحف الوطني بدمشق ) .
- ٢ - المسيح يعود إلى الناصرة ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- ٣ - وجوه ( المتحف الوطني بدمشق ) .
- x مثل بلاده في أكثر من معرض وله أعمال عديدة موزعة عند الافراد والجهات الرسمية .

## لؤي كيالي : حلب ( ١٩٣٤ - ١٩٧٨ )

- x درس الفنون في ( روما ) ، وعمل مدرسا للتصوير والديكور في كلية الفنون الجميلة حتى تقاعد صحيا
- x أسلوبه تعبيري يعتمد الأشخاص ، ويرسمهم على سطوح لها ملمس الفريسك القديم ، ويؤكد على المأساة الإنسانية التي تتجلى بالوجوه والعيون .
- x أهم أعماله :

- ١ - ماريا ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )
- ٢ - ماسح الاحذية ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )
- ٣ - من وحي البندقية ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .

- x مثل بلاده في أكثر من معرض ، وله أعمال عديدة موزعة لدى الافراد والجهات الرسمية ، في القطر وخارجه .

### ج - الاتجاهات التجريدية

محمود حماد ( دمشق - ١٩٢٣ )

- x درس الفن في ( روما ) ، وعمل مدرسا للتصوير الزيتي في كلية الفنون الجميلة وأصبح عميد الكلية وهو رئيس أقسام التصوير في الكلية .
- x كان تعبيرا في البداية ، واتجه إلى ( التجريد ) بعد معالجته للحرف والكتابة العربية ، وربط التعبير الفني بمفهوم خاص يعتمد على التوازن الدقيق في اللوحة .
- x أهم أعماله :

- ١ - كتابة عربية ( المتحف الوطني )
- ٢ - كتابة عربية ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )
- x مثل بلاده في أكثر من معرض ، وأعماله موزعة ضمن مجموعات خاصة وعامة خارج القطر وداخله .

### د - الاتجاه الاجتماعي

ممدوح قشلان ( دمشق - ١٩٢٩ )

- x درس الفن في ( روما ) ، وعمل مدرسا للتربية الفنية في المدارس الثانوية ، وأصبح مفتش التربية الفنية المختص في وزارة التربية .
- x أسلوبه يعتمد على تقسيمات هندسية ، وتحليل للأشخاص والمشاهد ، ويربط ذلك بالوان حارة تعبيرية .
- x أهم أعماله :

- ١ - ملامح محلية ( المتحف الوطني بدمشق ) .
- ٢ - ملامح محلية ( المتحف الوطني بدمشق )
- ٣ - دمشق ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- x مثل بلاده في أكثر من معرض ، وأعماله موزعة في مجموعات عامة وخاصة



في الفن التشكيلي في سورية

لقد دخلت الحركة الفنية في القطر العربي السوري في المرحلة المعاصرة من التعبير الفني بعد فترة من التردد والقلق الكبيرين ، وبعد تجارب وبحوث مختلفة حتى استقرت على الصيغ الفنية الملائمة والتي تبلورت ضمن تيارات فنية المعالم ، وتمثل الوضع الراهن لهذه الحركة ، الذي استقر واخذ الفنان فيه أسلوبه الفني الخاص به ، والذي أعطاه شخصيته ضمن هذه الحركة ، وحدد انتماءه الى تيار فني معين ، والتي اكتشفت التيارات الفنية الحديثة فيها ، وانتقلت الى تعميق ما كانت قد اكتشفته وما لجأت اليه من أساليب وأشكال فنية ، اذ تفاعلت هذه الاشكال المكتشفة مع الواقع المحلي ، وبدانا نرى عملية توليد لاتجاهات لم تكن معروفة ، وتعديل لتيارات كانت موجودة ، عبر تعميق البحث فيها ، والاستفادة القصوى منها ، والى اقصى امكاناتها واحتمالاتها .

وقدمت هذه المرحلة تجاربا رائدة في الفن التشكيلي المعاصر ، اصبحت المصادر الرئيسية ، لاجيال الفنانين الشباب ، الذين ظهروا في هذه المرحلة ، وبدأوا بالعطاء المتجدد وتكاملت التجارب حين اصبحت لكل تيار رواده المبدعون والمجددون والفنانون المتابعون للتجارب المكتشفة والمستقرة ، والمعمقون للبحوث حتى اقصى الاحتمالات الممكنة لكل اتجاه وتيار .

وهكذا اعطيت هذه المرحلة للتجديد الفني معنى جديدا معاصرا ، ومخالفا لما كنا قد عرفناه في الماضي ، لان التجديد لم يبق في اطار اكتشاف الجديد فقط ، بل اصبحت يعني الاكتشاف ، والتطوير للمكتشف على ضوء الواقع ، والوصول الى صيغ الفنية الخاصة بكل فنان ، واللغة القادرة على التعبير عما يريد ، والتي تتمتع بالقدرة على التلاؤم مع الشروط المحلية للفن ، والقادرة على تأكيد الهوية الخاصة ، والتصدي للتحديات الفنية المختلفة الوافدة ، وتجاوزها عبر الصيغ الجديدة المولدة .

وان ( المرحلة الحديثة ) التي مرت على الحركة الفنية ، قدمت لنا العديد من الاشكال الفنية الجديدة ، والتي وصلت الى ( التجريد ) وكان على كل شكل فني ان يثبت جدارته ليبقى ، ويستمر في ( المرحلة المعاصرة ) عبر تأكيد أصالته وهويته المحلية ، ولهذا تعرضت هذه الاشكال الى التعديلات الكثيرة التي جعلت البداية عبارة عن بحوث فنية ، ومحاولات لتطوير الوجود وتعديل المكتشف ، حتى يصل الفنان الى القناعة بجذوى ما وصل اليه وقدراته .

وقد تجاوز الفنانون فترة انفعالية مباشرة مرت على

الفن التشكيلي بعد النكسة مباشرة ، وكانت تلك الفترة تمثل رد الفعل السلبي على الاحداث ، وفنا دعائيا له طابعه المباشر ، ودخلت الحركة بعدها في مرحلة ( الشك المنهجي ) الذي وضع جميع أساليب التعبير في وضع التساؤل عن جداولها ، والتعديلات التي بدأت تبرز ضمن كل اتجاه فني ، ليتمكن من التعبير عن القضية السياسية الملحة ، ودون أن يكون تعبيره مباشرا ، ويقدم الاساليب الفنية الملائمة ، ضمن شرط اللامباشرة الذي أصبح صعبا ، ويحتاج الى قدرات عالية من التعبير الفني .

وتوصل الفنانون الى حلول عديدة للمشكلة ، وظهرت الاساليب المولدة ، والتي استقرت ضمن تيارات الفنية الشخصية ، التي حققت لنفسها حضورا خاصا ، وقدمت المرحلة لنا بعض التجارب الفنية الرائدة ، والتي حققت الصياغة الجديدة المعاصرة ، والمركبة ، والتي عمقت تجربتها الحديثة ، وربطتها بالواقع المحلي على شكل ما ، وأعطت المبررات لاشكالها عبر اثبات قدرتها على التعبير ، عن كل ما هو مطلوب منها في هذه المرحلة . وبرزت الشخصية الفنية المستقلة لكل فنان تشكيلي مبدع ، والتي أعطته هويته ، وطابعه الخاص ، وحلوه الفنية التي تملك الجذور الفنية العريقة ، والقدرة على التأليف الجديد للعمل الفني ، والتعبير عن كل الموضوعات مهما كانت ، سياسية أو اجتماعية أو ذاتية أو فنية محضة ، بحيث اصبحت عملية ( التجديد الفني ) تعني الخلق لعالم كامل له جوانبه الاجتماعية والسياسية والفنية ، وله استقلاله الشخصي ، وبدانا نرى اللوحة تحتوي على اكثر من شكل ، ولها اكثر من بعد واحد او تعتمد اكثر من مصدر في تأليفه اللوحة .

وتبلورت الاتجاهات الفنية المعاصرة ، والاساليب الجديدة والشخصية ، من التجارب الرائدة التي حققت الاساليب الشخصية ، والتي اعطت التجارب الشابة الايحاءات المختلفة ، وبدأت هذه التجارب الرائدة ، في التأثير على الحركة الفنية ، وطبعها بطابعها ، ودخلت الحركة في ( المرحلة التحليلية ) التي تلت ( المرحلة التركيبية ) وبدأ الفنانون الشباب بتعميق ما كان قد اكتشفه الفنانون المعاصرون ، وتحليله ، واخذ مسلماته لينطلقوا بها الى اقصى احتمالاتها الممكنة . والتي جعلت التيارات الفنية ، تعهق بحثها الفني ، وتجعله ضمن اطار محدد واضح ، وضمن اشكال معروفة ، يعمقها كل فنان وفق غاياته الجديدة ، ويختار أحد الجوانب في تجربة ، أو أحد العناصر ، ويقدم رؤيته الجديدة ، ويذهب في البحث الى اقصى امكانات التجربة وابعادها . وقد شهدت المرحلة توسعا كبيرا في الحركة الفنية ، وتزايدت في عدد الفنانين العاملين ، وانتشارا للفن التشكيلي الى مختلف المحافظات ، وتفاعله مع الشروط



الجديدة نتيجة للاعداد الكبيرة ، التي رفدت الحركة الفنية ، والتي قدمت ( كلية الفنون الجميلة ) و ( مراكز الفنون التشكيلية ) و ( المعاهد المتوسطة الفنية ) ، و ( معاهد اعداد المدرسين ) في المحافظات المختلفة ، وغيرهم من هواة الفن والفنانين الذين علموا أنفسهم بأنفسهم ، واقد اصبح هذا التوسع من اهم ميزات المرحلة المعاصرة ، واهم خصائصها ، فقد تعددت الاساليب الفنية ، وتعددت التيارات وتشابكت ، وتباين الفنانون في اساليبهم ، وفي شخصياتهم ، بحيث اصبح كل فنان من الفنانين يقدم لنا ما هو خاص ، وله استقلاله وبحثه الفني ضمن اطار مشترك من الاتجاه الفني الواحد .

وعادت افواج الفنانين الدارسين خارج القطر وقد حملت هذه التجارب الفنية المختلفة من ( الاتحاد السوفياتي ) و ( الدول الاشتراكية ) ومن الدول الغربية ، وبدأت الاتجاهات الفنية تتعدد ضمن تيارات الفنانين الشباب وفق ذلك التعدد في المصادر ، وبدأنا نشهد عملية توليد جديدة للتجارب ، وبرزت الصيغ الفنية الواقعية بأشكالها المختلفة ، و ( التعبيرية ) بجميع اتجاهاتها فأضافت الى التيارات الفنية السابقة بعض المحاولات الجديدة ، فازدادت الحركة غنى في اتجاهاتها ، وتعددا في اساليبها .

وقد شهدت المرحلة ، انشاء ( نقابة الفنون الجميلة ) عام ( ١٩٦٩ ) والتي اخذت على عاتقها جزءا من تنظيم الحركة الفنية ، وقد ضمت كافة الفنانين العاملين ، والعائدين ، والخريجين من ( كلية الفنون الجميلة ) والهواة ، وعبرت هذه النقابة عن الشعور بالحاجة الى جهة أخرى تسهم في دفع الحركة الفنية الى الامام ، وتتولى تنظيم علاقاتهم مع الجهات المختلفة التي يعمل الفنان لها .

وافتحت النقابة صالة عرض فنية لها باسم ( صالة الشعب ) ونظمت المعارض فيها ، وعقدت النقابة الاتفاقيات مع الاتحادات الفنية المختلفة ، وأصبحت عضوا في اتحاد الفنانين التشكيليين العرب ، وتوسعت نشاطاتها تبعا لتوسع الحركة الفنية .

وفي نفس الوقت ، توسعت الانشطة الفنية التي ترعاها ( وزارة الثقافة ) ، والمعارض التي تشرف عليها ، وتحددت المعارض الهامة الكبيرة التي تنظم كل عام ، وقد أصبحت وزارة الثقافة تنظم ( المعرض السنوي ) ، وتنظم النقابة ( المعرض العام ) .

وتطورت الرعاية والتشجيع للفنانين ، والاقتناء من معارضهم وتطورت المعارض الفنية تطورا كبيرا ، وازدادت المعارض الفنية الهامة التي نظمت خارج القطر ، والمعارض الاجنبية المختلفة ، وافتتحت عدة صالات عرض خاصة كصالات ( أوغاريت ) و ( ايبلا )

و ( الرفاه ) في ( دمشق ) ، وكذلك صالات عرض في مختلف المحافظات ، وشهدنا نشاطا فنيا لا نظير له ، غطى السنة بمعارض متميزة ، واعطى الصورة الحية عن تكامل الحركة الفنية ، وما قدمته من ابداع ، هذا بالإضافة الى التنظيم المتكامل لهذه الحركة .

كما تطور النقد الفني نتيجة لذلك ، ظهرت عدة دراسات هامة عن هذه الحركة ، وأصبحت الصحف والمجلات المختلفة تقدم البحوث المتنوعة والدراسات عن هذه الحركة ، كما بذلت الجهود لتغطية النشاط الفني عبر وسائل الاعلام .

وأصدرت ( وزارة الثقافة ) مجلة ( الحياة التشكيلية ) عام ١٩٨٠ لتقدم الدراسات الجادة عن الحركة الفنية وعن النشاط الفني المحلي والعربي والعالمي .

وبدأنا ذلك على مدى التوسع الذي حققته الحركة الفنية في القطر العربي السوري ، سواء من حيث الاتجاهات الفنية أو اعداد المعارض التي تنظم للفنانين ، وتنوعها وشمولها لكل المحافظات ، وحتى على مستوى النقد الفني وما قدمته المحاولات النقدية لهذه الحركة من محاولة ربطه بالجمهور وتوسيع النشاط المتنوع .

مما يؤكد لنا أهمية الدور الذي لعبه الفنان التشكيلي المعاصر ، وما قدمته الرعاية له من امكانات وتشجيع وعبر مفهوم أساسي وهو توفير المناخ الملائم للفنان لكي يبدع دون أي تدخل في أسلوب تعبيره ليأخذ حريته الكاملة ، وكان هذا التشجيع يشمل كل التيارات والاساليب وكل الاتجاهات وما توصلت اليه هذه الحركة من شعور عميق بالمسؤولية التاريخية لبناء الانسان والحضارة الحديثة .

وهكذا تطورت التيارات الفنية متنافسة ايجابيا ، وتعددت أشكال التعبير الفني ، وازدادت التيارات الفنية ، وغابت بعض الاشكال الفنية التي لا تلائم الظروف الخاصة بالقطر ، وتأكدت عبر التيارات الفنية بأنها لا تلائم الظروف الخاصة بالقطر ، وتأكدت عبر التيارات الفنية التي بقيت مدى التزام الفنان بالتصايا المصرية لشعبه ، ومدى رغبته في تقديم الفن المتميز الاصيل ، القادر على التعبير عن القضايا المصرية التي تهم شعبه وأمتة ، ومعركتهما المستمرة ضد الاستعمار والصهيونية ، ومن هذا الاحساس العميق بالمسؤولية تبلورت الاتجاهات الفنية المعاصرة ، والتي نستطيع ان نلخصها كما يلي :

اولا : الاتجاهات الفنية ذات الحضور المتميز الاصيل والخاص التي قدمت لنا اساليباً فنية متبكرة هي ثمرة لدمج أكثر من اتجاه ، فهي اساليب بين ( الواقع ) و ( التجريد ) .

ثانيا : الاتجاهات الفنية الواقعية على اختلاف



الصيغ الواقعية المعروفة .

ثالثا : الاتجاهات التعبيرية على اختلاف اشكالها .  
رابعا : الاتجاهات العربية الحديثة التي قدمت التجارب التي تتميز بالطابع المحلي وعناصرها العربية الخالصة .

## بين الواقعية والتجريد

ثمّة تجارب هامة برزت بعد نكسة حزيران عام ( ١٩٦٧ ) ، لتقدم لنا العديد من الاتجاهات الفنية ، بعضها ( واقعي ) وبعضها الآخر ( تعبيري ) ، وقد حاول كل فنان من الفنانين التعبير عن موقفه من الاحداث ، عبر اسلوبه الخاص ، وعمل على رفد هذا الاسلوب بما يستلزمه من تعديل ، ليتوصل الى صيغة فنية جديدة ، والى رؤية فنية تتجاوز التحديدات المألوفة للانتماءات الفنية ، واعتمد كل فنان على أكثر من جانب واحد لتكوين شخصيته ، والوصول الى لغته الفنية .

وهكذا بدأنا نرى العناصر التشكيلية المستمدة من التراث العربي ، والتي ورث الفنان الرغبة في استخدامها من الفنانين السابقين قد عادت الى اللوحة ، ولكن اضيفت اليها الرموز المتنوعة والكتابات العربية ، والاساطير الشعبية ، والعالية ، واكتشفت عناصر جديدة هامة في التراث يمكن الاستفادة منها ، وكذلك في الصناعات والحرف اليدوية ، وفي الايقونات التقليدية ، وفي الآثار القديمة ، والمخلفات الشعبية ، ورسوم الاطفال ، الى غير ذلك من العناصر التشكيلية والتجريدية .

وقد اضيفت ( الواقعية ) الى ( التجريد ) في اللوحات الفنية والعناصر الوافدة الى المحلية ، واندجت العناصر الذاتية مع الجوانب الموضوعية ، ليتوصل الفنان الى لوحة هي تركيب جديد ابداعي ، لا نظير له .

وقدموا الحدائة لكن بصياغة أكثر شخصية ، واعتمدوا على المفاهيم المبتكرة لتأليف اللوحة ، بدون اشكال مسبقة محددة للتعبير ، وتفردوا في ابحاثهم ، وتمكنوا من الاستفادة ممن سبقهم ، وما قدموه من تجارب ، ليقدّموا رؤيتهم الجديدة المضافة ، التي أثرت على جيل كامل من الشباب تبعهم ، والذين عادوا بعدهم الى الصيغ الفنية الاحادية الاسلوب والطابع ، والتي تمثل حركة الشباب المعاصرين .

وعلى الرغم من أن بحوثهم قد قادتهم الى المرور بعدة اساليب ، فلم يكف الفنان منهم عن البحث والتجريب والتطور ، والرغبة الكامنة في كل فنان . لتقديم أكثر من جانب في اللوحة الواحدة ، وهم ان اختلفوا في اساليبهم الفنية وفي العناصر التي لجأوا اليها لكنهم ظلوا محافظين على هذا مفهوم الخاص للعمل الفني .

ونحن قادرون على تمييز تيارين أساسيين ضمن هذه التجارب ، أو نستطيع تقسيم تجاربهم الى قسمين هامين :  
اولا : التيار الذي ربط تجربته الفنية بالبحث عن لغة فنية خاصة ، وقد توصلوا الى هذه اللغة حين طوروا اساليبهم للتعبير عن الموضوعات الملحة التي طرحتها الاحداث عليهم ، فأضافوا الى شخصيتهم جانبا موضوعيا .

ثانيا : التيار الذي ربط الفن بالموضوعات السياسية والاجتماعية ، واعتبر ان الموضوع الانساني هو الاساس ، وقد طوروا تجاربهم فنيا لربطها بالواقع المحلي ، وذلك ليتكامل البحث ويأخذ أبعاده .

وهكذا اقترب كل تيار من الآخر ، وحاول التجاور معه ، وبحث كل فنان عما يشعر بالحاجة اليه ، وتوصل كل فنان الى أن عليه أن يطور اما لغته أو موضوعاته ، ليكون عمله أصيلا ، وهكذا بدأ يبحث وينقب عن جذوره أو عن واقعه ، ليتلاءم معه ... ويقدم لنا تجربة متكاملة .

ولسوف نبحث في البداية في التجارب التي انطلقت من البحث عن لغة فنية خاصة وهم الفنانين : ( الياس زيات ) و ( غياث الخرس ) و ( نشأت زعبي ) و ( أحمد دراق السباعي ) .

وننتقل بعد ذلك الى التجارب التي ربطت تجاربهم بالموضوعات السياسية والاجتماعية في البداية ، واعتبرت الانسان هو الاساس مثل ( نذير نبعة ) و ( غسان السباعي ) و ( خزيمة علواني ) و ( أسعد عرابي ) .

### إلياس زيات

( ١٩٣٤ )

لقد خضعت تجربة ( إلياس زيات ) لتأثيرات مختلفة ، بعضها يرجع الى فترات الدراسة في ( صوفيا ) و ( القاهرة ) وبعضها الآخر اكتشفها في التراث المحلي ، حتى توصل الى ( شخصية فنية ) خاصة به ، ومستقلة لها حضورها .

فلقد كان واقعا في البداية ، وهذا ما اكتشفناه في معرضه الاول الذي نظمته بعد عودته مباشرة ، وتأثر بأعلام الواقعية في ( بلغاريا ) حيث درس ، وتطورت صياغته اللونية والشكلية بعد ذلك ، تحت تأثير رغبة التحرر من هذه الصياغات الاولى ، حتى رآناه ... تعبيريا يلج على اللون المميع ، والاجساد الطائرة العارية ، وقدم تجارب تجريدية خالصة في فترة



وحتى يتسنى لنا تحليل أسلوبه الخاص ، لا بد لنا من القول بأنه قد انطلق من الايقونة التقليدية ، في فنونا القديمة ، وحاول تطويرها لتساعده على التعبير عن الاحداث الجديدة المعاشة في وطننا بعد نكسة عام ( ١٩٦٧ ) ، واكتشف في الايقونة مصدرا هاما يساعده على اكتشاف أسلوبه الخاص .

وحين عالج الموضوعات الاجتماعية والسياسية ، في تلك الفترة ، قدم لنا موضوعاته بصيغة جديدة كليا ، تجمع بين الاسطورة الشعبية والدينية وبين المشاهد الحياتية اليومية ، في الاحياء الشعبية ، وازاد الرموز اليها ، وحشد عناصر مختلفة من الزخارف التقليدية على الخشب الدمشقي المعروف باسم ( العجمي ) الذي يزين البيوت التقليدية ، واستعان بالتقنيات المحلية التي استخدمها رسامو الايقونة الدمشقيون ، اذ رسم على القماش مباشرة بالحبر الصيني المميع ، اللون فوق الرسوم ، الالوان الممعة المائية التي عالجها بنفسه ، معتمدا على مهارته التقنية وعلى معرفته المتميزة بالتقنيات المتنوعة ، التي توصل اليها نتيجة لخبرته في ترميم اللوحات القديمة ، ومعالجة تلفها .

وهذا يعني بأن ( إلياس ) قد جمع بين عدة عناصر في لوحة واحدة ولجا الى تقنية خاصة به ، ليؤلف هذه العناصر في لوحة فاعطى ذلك للوحة تنوعا وغنى ، ساعدها على استخدام الحكايا الشعبية ، والاساطير والقصص المختلفة ، التي سخرت للتعبير عن رؤية جديدة .

وهكذا دمج الرسوم مع الالوان وتداخلت العناصر والاشكال المطبوعة على القماش مع الاشعار والكتابات ، وزخرف المساحات ، واعطاها جميعا صيغة جديدة مبتكرة ، يمكن ان نطلق عليها ( اللوحة الملحمة ) التي تجمع اكثر من عنصر ، وتؤلف بين اكثر من شكل ، لتقديم ملحمة الحياة المعاصرة بكل اشكالاتها ، وذلك عبر شتى الاشكال التي ترابطت مع بعضها .

اما من حيث الموضوعات ، فقد تنوعت ، تمنها الحث على ( المدينة ) التي تعيش ازمة خانقة ، وتحتاج الى ( فداء ) يبعث الحياة فيها ، والى مخلص ينفذها ، ونلاحظ بأن الفارس الذي أتى ليخلصها ، هو ( مسيح جديد ) منقذ ، او ( خضر ) جديد يبعث الحياة في المدينة المصلوبة ، وقد نرى الرمز ، وقد قدم لنا على شكل امرأة تنزف من جرح عميق ، ولقد زخرفها بزخارف محلية ليقدم لنا أسلوبه الخاص في التعبير عن الاحداث ، وذلك عبر رموز غير مباشرة ، فيها العودة للتقديم ، والتوظيف لكل العناصر لتخدم اهداف ( إلياس زيات ) في التعبير عن الواقع .

لهذا تبدو اللوحة ... ملحمة رمزية دمجت فيها



إلياس زيات - الجيل المعاصر

( ١٩٦٥ - ١٩٦٦ ) ، رسم فيها بلون واحد فقط انطباعاته ورؤيته عن ( دمشق ) .

لكن مرحلة ما بعد النكسة اوصلته الى الصيغة الخاصة به ، والتي تتجاوز كل تجاربه الماضية التي يمكن اعتبارها محاولات للبحث عن نفسه ، واكتشاف الاساليب الفنية المتنوعة ، وقدراتها التعبيرية ، وما يمكن ان يصلح منها لطرح الموضوعات المحلية الملحة على الساحة ، وهو قد تعرف على بعض العناصر التشكيلية المحلية ، وبدا يستفيد منها منذ مرحلة التجريد في تجربته ، حين اكتشف الحفر على الخشب التقليدي ، وما يملكه من تشكيلات ، كما تعرف على بعض المفاهيم الفنية الحديثة التي وجد مصادرها لها في الانعكاسات الضوء على الزجاج الملون التقليدي وربطت تجاربه التجريدية بين هذه العناصر وبين البحث عن لغة شخصية خاصة ، وهكذا تفاعلت الصياغات الواقعية التي حملها معه ، باللغة الحديثة التي تطور اليها ، وقد قدم التجريد بمفهوم خاص متجاوزا هذه الصياغات ، في لغة مستقلة هي بين التجريد والواقعية ، بحيث أصبحت لوحته ( ملحمة ) تعتبر نموذجا لفن خاص .





الياس زيات - مناقشة (١٩٨٣)

العناصر العديدة ... من أجل التعبير السياسي والانساني ، واسلوب التنفيذ بعيد عن المباشرة ، لان الاشكال المرسومة قدمت بصيغة حدسية تماما ، وحورت بشكل يكشف عن هلامية الاجساد ، التي حورت بصياغة خاصة .

ولقد توصل ( الياس زيات ) الى لوحة تعكس عالما خاصا بكل عناصره الاسطورية ، التي قدمت بصياغة جديدة ، ودمجت بين ما هو تجريدي خالص من العناصر الزخرفية مع المضامين الانسانية ، وهكذا تمكن من تركيب عناصر مع بعضها ودمجها معا في عمل واحد ، والف بينها ، واصبحت اللوحة كلا متألفا ، رغم وجود عناصر شتى فيها ، بعضها يرجع للماضي الاسطوري ، ومنها ما هو جديد معاصر ، وما هي ادبي وفني ، في كل متناسق له شخصيته المتميزة .

نشأت زعبي

( ١٩٣٩ )

لقد انطلق ( نشأت زعبي ) من الاحياء القديمة ، والبيوت التقليدية ومن رصد للاجواء الشعبية ، في ( الحمامات ) ، وذلك في فترة الدراسة وما قبلها ، وطور هذه التجربة لتقدم رؤيته الخاصة .

لقد جمع في رسومه الاولى بين الواقعية والشاعرية ، حين رسم الاحياء وقدم البيوت والحارات ، وانتقل بعد ذلك الى ( التجريد ) ، مطورا تجاربه اللونية ، وألح في فترة التجريد على الاضواء المتنوعة التي تخترق سقوف الحمامات الشعبية ،

وتبرز عبر الزجاج من النوافذ المدورة ، وتوصل الى لوحة شاعرية تتداخل الالوان فيها بحساسية وجمال .  
وحين حدثت النكسة تحولت تجربته من ( التجريد ) لتقدم لنا رؤية مستقلة ، يمكن ان نرى فيها عودة للواقع لكنه من خلال صياغة تجمع بين عدة اشكال وعناصر مستوحاة من الطبيعة ، وبرموز متنوعة وكانت الاحداث عاملا مساعدا له ، لكي يقدم لوحة ملحمية خاصة .

لقد اختار مشاهده من الطبيعة ، ودمج ما اختاره ، ولجا الى حذف بعض الامور العرضية ، مستبقيا لما هو جوهري في نظره ، وأبرز بعض التفاصيل والدقائق ، التي وشح الطبيعة بها ، ودمجها مع عناصر مختلفة ، واستنبط منها لوحة واحدة ، ولهذا ترى الشبايك المحلية متداخلة مع الشجر والطبيعة ومعبرة عن شيء جديد مستنبط كليا .

اما من حيث التقنية فقد اختار طريقة للتعبير تقرب لوحاته من التعبير باللون المائي ، ووشح هذا اللون بضربات من الفرشاة ، على نحو تظهر حركة الفرشاة ، وجعل الضربات مختلفة الشدة والقوة ، لتعكس حركة على السطح توحى بالابعاد المختلفة ، وتعطي القيم وهكذا تبدو الطبيعة حية ، دون عملية التسجيل ، ومزخرفة ، ومرصعة بحركة اللون ، وغنائيته ، وقد اختار مشاهده من امكنة متنوعة ، بحيث أصبحت اللوحة كقطعة فسيفساء ، رصفت بشاعرية ونظمت لتحقيق هدفه .

وحين عالج الموضوعات السياسية ، والاجتماعية ، لجا الى الرموز البسيطة المعبرة ، فالدجاجة لا تأكل الحبوب في لوحته ( قرية ) ، والحمامة مقتولة ، والمرأة يهاجمها القط الاجرب ، والحيوان المفترس يهاجم العصافير ، ونحس بأن كل هذه الحكايا الشاعرية التي يقدمها قد نسجت من عناصر اخذت من البيئة المحلية ، ومن حياتنا اليومية في الريف ، وهو يكشف عن عمق ارتباط ( نشأت زعبي ) بالحياة الريفية ، وقد أصبحت هذه الحكايا الشعبية تملك قدرة على التعبير عن كل ما يريده ، وذلك عبر لفة خاصة به ، وقد اضاف الى التعبير الفني عبر هذه الحكايا المستعادة ما هو اصيل ومتميز .

وقد حملت لوحاته الكثير من الفهم للمنمنمات العربية ، وذلك قد ساعده على التعبير الفني الخاص ، لتقديم عالمه الشاعري والملحمي ، الذي يملك قدرة على التعبير خاصة به .

وهو يكشف عن تنوع المصادر وتداخلها ، وعن قدرته على التعبير الخاص وليقدم لنا لفة شخصية لها حضورها المتميز .



ولكن تجربته أخذت أبعادها بعد ذلك نتيجة لاحتكاكه بالعناصر المحلية ، التي ساعدته على اكتشاف صياغة جديدة معبرة .

ولقد أدرك أهمية الحفر الخشبي القديم الذي استخدم للطباعة على ( الاقمشة الشعبية ) ، والمحفورات القديمة على ( السيوف الدمشقية ) والطباعة الفلبينية للرسوم الشعبية . والمحفورات الطبيعية التي تقوم بها الرياح على الصخور . والحفر على الصخور في فترات موعلة في القدم في تاريخ القطر ، وحاول الاستفادة منها جميعا لتقديم تجارب مختلفة ، تعكس تأثيراتها جميعها على فنه ، وأضاف الى ذلك كله ، تقنيات جديدة حملها معه ، وطورها بالاحتكاك مع الواقع .

وازدادت تجاربه تطورا من حيث التقنية في الفترة الممتدة ما بين عامي ( ١٩٦٥ - ١٩٦٧ ) ، ووصلت الى صياغات اقرب الى التجريد ولكن أحداث النكسة قد ساعدته على اكتشاف هام وإساسي وهو أن على الفنان أن يربط تجربته ، بما هو محلي ، من حيث الموضوعات ، كما ربطها بالتقنيات والأشكال المحفورة التي استفاد منها استفادة كبيرة .

ولقد كانت تجربته الهامة في هذه المرحلة لوحة ( لثلاث نساء ) التي رسمها عام ( ١٩٦٨ ) ، اذ تأثرت بالأحداث التي مرت وعبرت عن رؤية جديدة تماما سواء من حيث الموضوع أو المعالجة ، التي تنطبق عليها مفهوم اللوحة الملحمة التي تروى أحداث العدوان للأجيال عن طريق قصيدة محفورة ، وإلى جانبها الرسوم المتنوعة ، وبقايا المخلفات التي تركتها الأحداث الى جانب ما مرت على هذه القطعة من الأحداث ، وتقلب العاديات المختلفة التي أعطت لهذه الوثيقة أهمية كبيرة .

واستمرت تجاربه في الحفر على المعدن ، وازدادت أهمية ولعبت دورا هاما في تكوين جيل من (الحفارين)، وفي تدريب هؤلاء الشباب على التقنيات والمفاهيم الطباعية الخاصة .

وفي عام ( ١٩٧٢ ) نالت لوحته ( ولادة ) جائزة الحفر الثانية في بينالي الاسكندرية ، ولقد حققت هذه اللوحة كل أهداف ( غياث الأخرس ) التي أخذت صياغة أبسط وأكثر عمقا وإنسانية ، اذ صور فيها ، ولادة طفل وهو يحمل غصن زيتون ، ويبرز وجه الطفل من الأرض كأنه ينبت منها ، وتحس بالمأساة وقد تجلت على الوجه ، والامل الذي كان يحمله هذا الطفل قد اصطدم بالواقع المأساوي ، بالحياة التي لم تقدم الا التناقض والآلام ، وهكذا تحفل اللوحة بالمعاني الانسانية والملحمة التي يبرزها التناقض بين البراءة والسلام ، وبين العدوان والالم .



غياث الأخرس - المرأة المصلوبة

### غياث الأخرس ( ١٩٣٧ )

في البداية ، لجأ ( غياث الأخرس ) الى الموضوعات الاجتماعية والسياسية ، وقدمها بصياغة واقعية ، وعن طريق ( الحفر على المعدن ) و ( الخشب ) ، ولاقت تجاربه الاولى اهتماما لانها المحاولة الاولى لادخال ( فن الحفر ) الى سورية ، وذلك في عام ( ١٩٦٥ ) حين عاد من مرحلة دراسة في ( باريس ) و ( مدريد ) .





عيات الأخرى - عمل رقم (٤)

واستمرت تجارب ( غياث ) وتطورت بحوثه نحو أسلوب شخصي ، واعتمد في مراحله التالية على عدة عناصر هامة ، اولها تقسيم اللوحة الى قسمين اساسيين ، يفصلهما خط الافق الواضح ، وبرزت المشاهد الصحراوية في الاعلى ... والفراغ ، وقدم لنا في الاجزاء السفلى بذور الحياة ، عن طريق نباتات تريد شق الارض الى الاعلى ، وتتحدى الصحراء المجيدة لتعبر عن ملحمة الحياة .

وهكذا ، احتوى العمل الفني على ( تراجيدية الحياة ) ، وعن الصراع بين الموت والجذب والياس ، وبين الحياة . والامل والتجديد ، وقدم لنا الانسان يحيط به الفراغ القاتل ، والقوى التي تقف بوجهه ، وفي نفس الوقت نرى قوى الارض تعطي الحياة وتسمى لتجديدها ، وتعطي الانسان القدرة على المقاومة ،

ويكشف عن ان التشبث بالارض طريق الخلاص وهو سبيل الانسان الى الحياة .

وقد ربط بين الارض ، وما تملكه من عناصر ، وبين التراث وما يحمله من مقومات ، وطور بحثه ليخدم الغاية وهي التعبير عن الواقع ، وعن صراع الانسان فيه من اجل الحياة .

وتابع تجاربه فيما بعد ، واستعان بعناصر مختلفة دمج بينها ، وادخل الصورة الفوتوغرافية ، وربط بينها وبين الصياغات المختلفة ، وبدا يتلاعب في الصورة ودخل المخبر الفوتوغرافي في هذه العملية ليقدم لنا بحوثا مختلفة ، اعطت صياغة خاصة به ، ولغة فنية تجمع الكثير من الرؤى التجريدية والواقعية والتعبيرية ، وتضم اليها الصيغ والاشكال المحفورة المختلفة التي اعطت فنه ... شخصية متميزة .



وعبرت كل لوحة عن موضوعها بالمساحات البسيطة ،  
والخطوط المختزلة للأشكال واللون الموحد المسيطر ،  
وعرف كيف يسخر فن الطفل... ليبر عن الموضوعات  
الحياتية الملحة .

وحين رسم ( الاطفال وطائرات الورق ) ، و ( ألعاب  
الاطفال ) و ( مركب الطفل ) أضاف الى لوحاته الرؤية  
الطفولية ، وتمكن من أن يفزو عالم الطفل تماما ليبر  
عنه ، يأخذ كل العناصر التي يستخدمها الطفل في  
لعبه لتصبح ادواته في التعبير عن عالمه هو ؟

وبعد أن خاض هذه التجربة ، وتمرس عليها ، بدأ  
يطرح الموضوعات السياسية المختلفة ، عبر رموز  
أخذت من الاطفال ، وبأسلوب يستقي أهم ميزات من  
رسوم الاطفال ، والذي يتجاهل في أكثر الاحيان كل  
القواعد التقليدية للواقعية ، وفي نفس الوقت ، يحلل  
الأشكال ويختزلها لتصبح اقرب للتجريد ، ودمج بين  
رمز لشخص مبسط ، وبين رؤية واقعية هي نتيجة  
لارتباط موضوعاته بهذا الواقع ، وهكذا أعطى شخصية  
خاصة .

وحين نشاهد لوحة ( امرأة معلقة على جبل  
الفسيل ) ، كما يعلق الفسيل بالملاقط الخشبية ،  
وهي تتدلى من هذا الجبل ، نحس بمدى قدرة (أحمد)  
على الوصول الى مضمون اجتماعي للوحته اعتمادا  
على رمز مبسط وجريء ، ولا يمكن أن نراه الا في  
لوحات الاطفال ورسومهم ، وهو لهذا يملك الحس  
الطفولي ، والقدرة على مفاجأة المشاهد بصياغاته ،  
واختيار موضوعاته وتنفيذها ، والقدرة على الرمز من  
خلال رسم بسيط بخطوط قليلة ، وبلون موحد .

#### نذير نبعة

( ١٩٣٨ )

لو عدنا الى معرض ( نذير نبعة ) الاول الذي نظمته  
بعد عودته من الدراسة في القاهرة ، نكتشف أهمية  
الانسان عنده ، كمحور أساسي لكل تجربته ، ولقد  
ظل الانسان عنصرا رئيسيا على اختلاف الموضوعات  
التي عالجها ، أو الصيغ الفنية التي لجأ اليها للتعبير  
عن هذه الموضوعات ، فقد عالج أزمة الانسان المعاصر  
في موقفه من الحضارة الحديثة ، واستخدم الشكل  
الانساني ليساعده على التعبير عن موضوعاته . التي  
الحت على استلاب هذا الانسان ، وأزمة هذه  
الحضارة ، والتطور التقني الذي سار في طريق  
تعارض مع الاهداف الانسانية .

وحين تطورت تجربته فيما بعد . لتأخذ عبر  
مسيراتها عدة أشكال من التعبير الفني ، ظل ( الانسان )  
هو الأساس ، مهما اختلف الاسلوب الذي لجأ اليه  
ليبر عن موضوعاته عن طريقه .



أحمد دراق سباعي - نساء

#### أحمد دراق السباعي

( ١٩٣٥ )

لقد وجد ( أحمد دراق السباعي ) في رسوم الاطفال  
على الجدران والكراسات مصدرا هاما من مصادر  
الفن التشكيلي المعاصر اكتشف فيها العفوية والتلقائية،  
وقدم لنا تجربة فنية متميزة ، تعتمد على السذاجة في  
التعبير ، والرؤية العفوية للعالم ، والتحوير الخاص  
للأشكال .

وقدم الموضوعات المختلفة التي كانت تستهويه ،  
وخصوصا الحياة في الريف والمدينة، والاحياء القديمة،  
وعالج الموضوعات القومية والانسانية ، وكان دوما يطور  
مفاهيم رسوم الاطفال ليتمكن من معالجة هذه الموضوعات  
ويربطها بنظرة الطفل للعالم وسذاجته ، وادخل الاطفال  
في لوحاته ، وعبر عنهم بلغتهم ورموزهم ، التي أصبحت  
فنا تشكيليا حين اعطاها المضمون الجديد .

وهكذا ، شاهدنا له اللوحات المختلفة مثل  
( العاملون في الحقول ) و ( اللاعبون في الطريق )  
و ( النسوة على الشرفة ) و ( النازلون والطالعون )





نذير شعبة - الزنايق

ولقد رسم النساء في المرحلة التالية من إنتاجه ،  
 وحلل أجسادهن تحليلاً فنياً خاصاً ، وقدم لوحة  
 بلون واحد يسيطر عليها ، وعبر عن الكتلة اللحمية في  
 الجسد المحور ، ليعكس مضمونا إنسانياً ، وساعده  
 اللون على تقديم العالم الذاتي لشخصه ، وهكذا  
 اختلف اللون حسب الحالة النفسية التي يريد التعبير  
 عنها ، وقدم اللون لنا موسيقى مسموعة ترافق مع  
 مضمون هذا العمل وتساعد على التعبير .

وظل محافظاً على أسلوبه هذا في المرحلة التالية ،  
 حين رسم مجموعة من اللوحات التي ارتبطت بالقضية  
 الفلسطينية ، وجسدت هذه الأعمال الإنسان بمفهومه  
 البطولي كثر ومقاتل ، ولخص قوة هذا الإنسان  
 وقدراته على التحدي ، وعن طريق الخطوط المتينة  
 التي تعبر عن قوة الإنسان ، وإرادته الحديدية ،  
 ودون أن يتقيد بالمفاهيم التشريفية التقليدية ، فأصبحت  
 لوحاته متداولة تعكس صياغة جديدة . لهذا الإنسان  
 ومقنعة فنياً ، دون أن يتقيد بالصياغات التقليدية  
 لرسمه .

وقد ساعدته إمكاناته كرسام ، وتمكنه من التعبير  
 بدقة على التلاعب بالأشكال ، وتسخيرها لخدمة مختلف  
 الأغراض التي يريد ، وهكذا شاهدنا له عدة تجارب  
 هامة ، منها مما رسم بالألوان الزيتية ، وما رسمه بالقلم  
 والحبر الصيني ، وحقق في هذا المجال خطوة جريئة ،  
 على طريق توظيف الفن لخدمة الموضوعات السياسية  
 الراهنة .

وحين تطورت التجربة ، وأخذت أبعادها بعد  
 ذلك ، لجأ ( نذير ) إلى عدة أشكال فنية مستوحاة من  
 التراث العربي ، أو من الواقع المحلي ، مثل الزخارف  
 والقواقع والمخار وغيرها ، وأعطاه أهمية في التعبير في  
 اللوحة لا تقل عن ( الإنسان ) لأنها الأشكال التي تكشف  
 عن أهدافه وتوضح غاياته من رسم لوحته .

والجأ إلى صياغة خاصة للوحته ، حين رسم  
 ( المدينة ) وزخارفها ، وحور بيوتها لصيغ تشكيلية  
 وتزيينية معبرة ، وظهرت هذه المدينة خلف الإنسان  
 الذي رسم في المقدمة ، وبرز الصراع بين الإنسان الذي  
 يدافع عن مدينته ، والفوضى التي تهاجمها ، ورمز  
 إلى الواقع الذي خلفته الأحداث عن طريق هذه



وعبر صياغات يظن المشاهد أنها مجردة ، وذلك لاسلوبه الخاص في تحليل الشكل الانساني وتقديمه ، فالزنايق تشق الغلاف حين تفتتح ، وذلك كي تعطي أريجها ، ويمكن أن تصبح هذه عبارة عن رمز للتحرر من العبودية ، وقد استطاع أن يجعل النباتات تعكس شتى الموضوعات ، تتحول الى وجه ، او الى منظر ، او الى موضوع او تجريد ، وقد يرمز من خلالها ، وهذه هي الميزة الاساسية لتجربته في هذه المرحلة .

أما المرحلة الاخيرة من تجربة ( نذير ) ، فقد تميزت بصياغة أكثر واقعية من كل المراحل السابقة ، وأكثر دقة وتحليلاً للأشياء ، وأكثر رمزية ، حين أخذ يعمق رؤيته ويكتشفها ، ويكتشف اسلوبه الخاص ، الذي ارتبط بعدة جوانب هامة .

ولعل أهمها ( المرأة ) التي رسمها مئات المرات ، وفي كل مرة عبر عن فكرة جديدة ، ورمز الى ( دمشق ) بها ، او الى بلده ، وأضاف الى لوحته عناصر هامة تساعد على التعبير عن فكرته ، اذ رسم المرأة تحيط بها الزخارف ، وتزين بالخلي ، وتقف أمام البحر ، أو مع الحصان أو أمام المرأة ، وحواليها الخشب الدمشقي

المصطف ، والمصباح المزخرف والواناني الخزفية والزجاجات المتنوعة ، تراها قلقة أحياناً ، ولها من زينتها ومن تراثها العريق ما يجعلها واثقة أحياناً أخرى ، وهكذا تفاعلت العناصر المساعدة على إعطاء الفكرة وتوضيحها .

وأن من الواضح ، أن ( نذير نبعة ) يريد الوصول الى استخدام اللغة الواقعية لاقصى الحدود ليعطي عبرها كل ما يريد ، وذلك من خلال الرموز ، التي أصبحت عميقة الدلالة عن الأفكار ، ولهذا لانرى شيئاً في لوحته يضعه عبثاً ، ولا نحس بأنه يرسم شيئاً للزينة وحدها لان كل العناصر لها مدلولاتها التي لا تقل أهمية عن وجود المرأة .

وهكذا اتوصل ( نذير نبعة ) الى صياغة جديدة ، قريبة من المشاهد ومفهومة منه ، لكنها تحمل الدلالات العميقة التي تؤكد لنا على أن ( نذيراً ) يعطي تجربته عمقاً ، ورموزاً خاصة ، تجعل لوحته غنية ، وقادرة على إعطاء كل المعاني التي يريد ، وتقدم الأفكار اللامتناهية ، التي تفرض وجود الرؤية العميقة التي تربط الظاهر بما هو عميق ورمزي .

وهذا هو الاسلوب الذي لجأ اليه حين رسم لوحاته الهامة مثل لوحة ( الشهيد ) او ( عشتار تزور الفرات ) او ( خولة ) وغيرها من الاعمال الهامة ، التي عبرت عن رؤية متميزة ، فيها الرموز والصيغ الفنية المتداخلة مع بعضها والتي ارتبطت به وحده .



نذير نبعة - فتاة

التجارب ، وقدم السطح المزخرف ، والتحليل التجريدي للشكل الانساني وتداخلت الاشكال مع بعضها ، ولكن الانسان ظل هو ( المحور ) ، وعبرت العناصر الاخرى عن المرحلة التي يعيشها هذا الانسان .

تداخلت الاشكال التجريدية مع العناصر الزخرفية ، والاشخاص الواقعيين ، وعبرت عن أكثر من صيغة ترابطت مع بعضها ، والف بينها ضمن عمل واحد معبر ، ولهذا لا تخلو لوحة له من رمز ، ومن عناصر ومن تاليفات ، تتداخل مع منمنمات ، لتقدم لنا ( اللوحة - الملحمة ) . وفي الفترة التي تلت ذلك ، اي في فترة دراسة امضاها في ( باريس ) ، قدم تجارباً أكثر بساطة وتعبيراً ، وعمقاً ، حين حل الجسد الانساني من جهة ، او تخلى عنه ليعبر عن المشاكل التي تشغله عن طريق الرموز المتنوعة ، ولجأ الى النباتات المختلفة يستخدمها ، ويحللها ويعبر بها عن كل الموضوعات ، التي يريد ،





غسان سباعي - لاطفال المعلمون

### غسان السباعي

( ١٩٣٩ )

ينطلق ( غسان السباعي ) من الانسان ويعتبره  
العنصر الرئيسي في لوحته ، ويقدمه لنا دوماً في موقف  
ماساوي ، وقد ظهر ذلك منذ البداية حين عاد من  
( الاسكندرية ) بعد ان درس الفنون فيها ، وتأثر  
بالتجارب الفنية الميتافيزيقية ، ومن المعروف ان هذه  
المدرسة تلح على ( الانسان ) وعلى الاشياء التي تحيط  
بهذا الانسان ، وتريد الوصول الى اعماق الافكار  
حول غربة الانسان المعاصر واستلابه ، وعن طريق  
ابسط الاشكال الفنية وأكثرها عادية والفقة ، وقد  
تأثر بعد الدراسة بمشاهد من ريف حمص ، حيث  
كان يقيم ، وعبر عن صياغة خاصة ، تربط بين أسلوبه  
المعروف وبين لون التربة في الريف .

وهكذا عبرت لوحته قرية ( تلبيسة ) عن هذه  
المرحلة ، حين قدم لنا القرية بصياغة معمارية  
هندسية ، عبر فيها عن عملية دمج بين بناء اللوحة  
المتين وشاعريتها ، وقوة التعبير فيها .

لقد انتصبت ( القرية ) شامخة بممارتها التي  
تكشف عن مضمون اراده وهو جمال القرية ، وامتانة  
بنائها في ريفنا ، وعظمتها وخلود جمالها ، وتماسك  
بنائها .

وقد لعبت هذه العناصر المعمارية دورها في  
التأكيد على المضمون الانساني ، ذلك لانها توحي بشكل

انساني ، هو نتيجة تفاعل بين البيوت وسكانها .  
وقد تطورت تجربة ( غسان السباعي ) بعد ذلك ،  
وبعد نكسة حزيران عام ( ١٩٦٧ ) ، وبدأت لوحاته  
تحفل بالرموز المختلفة ، التي أعطت لاسلوبه صيغة  
جديدة معبرة ، وفي هذه المرحلة رسم لوحة ( شق  
في الجدار ) وعكس عبر هذا الشرخ في الجدار القديم  
المنهدم عن فكرته عن الاحداث ، وحين قام بصلب  
طفل على الجدار فأضاف الى هذا العمل ، معنى جديداً ،  
اذ لم تكن غايته تصوير الجدار وحده بل أراد أن  
يعكس لنا مضموناً في انهيار جدار ، وهو رمز لشق  
في جدار عربي كان متماسكاً وقوياً وقد صلبنا عليه  
جميعاً .

وسافر ( غسان السباعي ) الى باريس لتابعة  
الدراسة بعد ذلك ، وعاد من ( باريس ) بتجارب  
جديدة ، تضمنت عنصرين أساسيين وهما : عودة الى  
الانسان ، وتقديمه في صياغة معمارية بنائية ، اذ  
برزت الكتل في جسده بوضوح ، رغم تقطع اوصاله ،  
وما أصابه من تهشيم ، وتعددت الاشكال التي قدمها  
لهذا الانسان لكن من الواضح أن الانسان بقي صامداً  
رغم كل شيء ، وان قوة الصمود تأتي من الكتل المتينة  
التي لجأ اليها ، وعبر بها عن أن في قدرة هذا الانسان  
مغالبة كل الظروف التي تقف بوجهه .

وقد تجت في لوحته ( المفاتيح ) التي رسمها في  
هذه المرحلة ، كل خصائص أسلوبه ، اذ رسم إحدى  
الفتيات تحمل بيدها المفاتيح ، مفاتيح الحرية ، وحين



رسمها على هذا النحو أراد التأكيد على أن حريتها في يدها وحدها ، وهي القادرة على استخدامها لتفتح باب السجن الذي وضعت فيه ، وقد رسم السجن بأشكال هندسية تحيط بالمرأة وتمنح حركتها، وان جمال الوجه المعبر عنه بالالتفاتة الجانبية، والشعر المنسدل ، لم يمنع الماساة .

ولكن من جهة أخرى قد تعني اللوحة رمزا ما، فالمرأة هي الامة وهي تملك حريتها بيدها ، وخلاصها بإرادتها ، لأنها تملك مفاتيح حريتها ولا يمكن لاية قيود ان تمنع ارادة شعب من التحرر ، ومهماتهاظمت المآسي فلا بد من أن تحقق ارادتها ، لان مصيرها بيدها .

ان جمال اللوحة ، والمقدرة على التعبير على الموضوع تتجليان بكل وضوح عن طريق الحلول التشكيلية التي لجأ اليها ، فهو من جهة يستخدم الحلول الهندسية في العمارة ، وفي الجسم واليدين، ونرى اللمسات الشاعرية في الوجه والشعر ، وهكذا أصبح العمل الفني قادرا على دمج أكثر من صيغة ضمن اللوحة ، وأكثر من أسلوب ، حتى يعبر عن التراجيديا الكامنة في صراع الانسان مع القوى التي تهدد حريته ، وهنا يترجم كل جانب من جانبي الصراع صيغة ما ، وهكذا تتداخل الصياغات وتعمق المضمون وتقدمه لنا .

ولا تختلف اللوحات التي رسمها بعد ذلك عن هذه اللوحة ، من حيث ( المضمون ) ولهذا نحس بأنه يتابع تجربته الخاصة ويعمقها ، ولعل لوحته ( بنات المستقبل ) افضل اعماله تعبيرا اذ نرى فيها .. اربع نسوة ، احدهن ضمن صندوق مفلق ، وقد تحررت من كل القيود ، ورفض كل أشكالها ، وبقي من هذه القيود علبه ، ان المرأة الى اليسار ، قد اعطت الطفل بعد تحررها ، وكل المراحل المختلفة التي مرت تساعدنا على توضيح المفهوم الذي يريده ، اذ ان المنطلق لبناء المستقبل هو الحرية التي تمكن من العطاء ، وقد ظهرت الاقفاص تسعى الى تقييد الامة ومنعها من الحرية ، ولكن الامة قادرة ان تبني مستقبلها بالحرية وحدها .. ولا نريد بعد ذلك الا ان نضيف الى ذلك كله قولنا ان ( غسان السباعي ) قد وطد أسلوبه الخاص ، ورموزه ، واعطي عبر صياغته الخاصة تجاربه الفنية التي أصبحت تملك شخصية خاصة ، وهذه الشخصية الفنية لها عدة جوانب ، ولعل أهمها .. الانسان وسعيه نحو الحرية ... والانعتاق ، واستخدام كل الصيغ الفنية المتاحة ليقدم هذا المفهوم ، وعبر الرموز التي تستخدم عناصر تشكيلية وتجريدية لتساعده على تقديم عمله الفني المتميز .



غسان سباعي - الفنيقي العريق



غسان سباعي - على الشاطئ





أسعد عرابي - فتاتان وطريق

### أسعد عرابي ( ١٩٤١ )

لقد استعان ( أسعد عرابي ) بالبيوت الدمشقية، وربط بين هذه البيوت ، وبين شكل جديد من التعبير الفني ، يجعل اللوحة عبارة عن مساحات وتنظيم للأشكال ضمنها ، ودراسة للألوان ، وأدخل العناصر المنتزعة من البيئة ، واعتمد على هذه المساحات الصريحة التي نظمت وفق علاقات مدروسة من حيث اللمس والاضاءة والحرارة .

وقد تطورت تجاربه الفنية بعد ذلك ، وفي المرحلة التي تلت ( نكسة حزيران ) عام ( ١٩٦٧ ) لتأخذ أبعادا جديدة ، يغطي عليها الجانب التعبيري ، أحيانا، أو البحث التشكيلي الذي ظلت البيوت الدمشقية خلفية أساسية له ، وقد أعتنى بالتفاصيل المجهرية والرسم باضاعة قوية ، وإطفاء اللون الحار باللون البارد ، الذي يشع ويتوهج كلما نظرنا إليه ، وعكس عبر ذلك المضمون السياسي ، وهكذا أغنى رؤيته الأولى ذات الطابع الاجتماعي المرتبط بالمدينة ومشكلاتها وخصوصا المرأة - بالمضمون الجديد ، وبدأت المشكلة تتوسع لتصبح شاملة ، بعد أن كانت خاصة بتناقض بين وضع المرأة داخل البيت وخارجه .

واستفاد من الأشكال المنظمة ، والهندسية التي أصبحت خلفية للصيغ التعبيرية التي وازن بينها، وأعطى عبر هذا التناقض بينهما ( صراعا ) حادا هو الهدف الرئيسي لتجربته .

وبدأنا نرى الخطوط الهندسية تزداد تباعدا عن بعضها ، حين تزداد موضوعاته مأساوية ، وانعكس الحزن الصامت على الوجوه وتحول أحيانا إلى صراخ، وتفجرت الخطوط ، وبرزت الأشكال الانسانية التي خرجت من أطوارها المحدد لحركتها ، وبدأنا نرى البيوت المستقرة تهتز ، وتتعرض للتهديم والدمار ، وظهرت النسوة اللواتي يخفين حزنا عميقا ، بملابس سوداء ، ومن ثم تطورت أشكالهن وازدادت تمزقا وتفجرا وطفى اللون الحار على البارد ، مدمرا الهدوء الظاهر ، مظهرا الأعماق .

وهذا يعني ، أن المدينة استوحاها في البداية ، وكانت ساكنة هادئة ، والتي رسمت بنظام يعكس هذا الهدوء ، قد بدأت تتمرد على هذه الأطر ، لأن أعماق المدينة قد ثارت على مظهرها ، وبرزت المدينة على حقيقتها .

لقد أصبحت المدينة رمزا ، للتعبير عن واقع معين ، وعن ظروف يمر بها هذا الواقع ، وعبرت الرموز عن





أسعد عرابي - وجهان

### خزيمة علواني

( ١٩٣٤ )

حين عاد ( خزيمة علواني ) من ( روما ) ، وقدم تجاربه الفنية الاولى ، اكتشفنا في هذه التجارب امكانات فنية هائلة ، اذ عبرت عن قدراته على التصوير الزيتي ، وعلى استخدام الخطوط المتينة المعبرة بكل دقة وبصياغة تقليدية .

ولكن هذه المرحلة الاولى لم تستمر طويلا ، اذ تجاوزها الى اللغة الرمزية ، التي جمعت بين الانسان وبين ( الطيور ) و ( الحصان ) و ( السهام ) ، وقدم عبر هذه اللغة عن كل الافكار التي يريد ، والتي اعطته شخصية متميزة ، نرى فيها التعبير بالخطوط المحملة بالرموز ، والتي صورت ، ودرست كثيرا عن رؤيته ، ولهذا اخذت تجاربه صيغة فنية عقلانية ، لا ترضى بالشكل الا اذا كان مدروسا من كل جوانبه ، وهو يعالج الاشكال بدات ، حتى تستقيم... وفق ما يريد. ولعل اهم تجاربه في هذه المرحلة لوحة ( معركة اليرموك ) التي رسمها بصياغة جديدة معبرة ، تعتبر

المشكلات السياسية والاجتماعية الملحة ، فاللون هنا يعكس لنا الصراع مثلما تعكسه الاشكال ، وعن طريق الرؤية المتميزة الخاصة به .

واستطاع ( اسعد عرابي ) ان يطور منطلقاته الاولى بما فيها من عناصر Lieber عن كل الموضوعات ، وعن طريق اسلوب خاص فيه الجوانب الهندسية التي نظمت بدقة ، والصيغ التعبيرية التي كانت تتوازن معها او تتمرد عليها ، وهكذا اوجد ( اللوحة - الدراما ) التي تملك العناصر المختلفة التي لا يمكن ردها الى صيغة واحدة من التعبير ، او الى اتجاه واحد .

وحين بدا ( اسعد ) يقدم تجاربه التجريدية ، التي تمثل رؤية خاصة منتزعة من العلاقات الفنية التي اكتشفها في البيوت ، وتحولت اللوحة الى علاقات لونية ، فيها الدراما التي كانت موجودة في لوحاته الاخرى ، لكن الصراع تحول الى الوان تتداخل وتتناقض ، معبرة عن بحوث في اللغة الفنية ، التي يمكن ان تعبّر عن الفكرة بأبسط الرموز اللونية والشكلية .





خزيمه علواني - تكيوين (٣) (١٩٧١)

العرب مع أدوات الفلاحة يحاولون زرع الأرض ،  
ويستخدمون أدوات للقتال إذا عز السلاح .  
ولجأ إلى التراث العربي يستخدم بعض العناصر  
الفنية وخصوصا المنمنمات ، فأزياء النساء قد أخذت  
من رسوم ( الواسطي ) وهناك الحركة التي تذكرنا بما  
فعله الواسطي في لوحته عن قافلة ( الجمال ) الشهيرة  
ولكنه تمكن من أن يجدد ما أخذه ويعبر به عن الموضوع  
وفي المرحلة التالية من إنتاجه ، وذلك بعد فترة  
من الدراسة في ( باريس ) أخذت تجاربه تلح على الإطار  
المزخرف للوحته ، ويساعده ذلك على إبراز موضوعاته  
التي تركزت أكثرها على أكثرها على ( الحصان ) في  
علاقاته مع ( الإنسان ) ... الحصان العربي الذي نراه  
مهددا . ربطت قدماه ، وقد جرحته السهام التي  
جعلته يسقط ، وهو مشخّص بالجراح ، لكنه بقي قادرا  
على التحدي والمقاومة مهما حصل ، وهكذا بدأت  
تجاربه تحفل بالرموز والصيغ الفنية الخاصة به ،  
وأوجد لهذا الأسلوب مقوماته وعناصره الخاصة التي  
تربط بين التراث الزخرفي والمجرد ، وبين اللغة الرمزية

أول محاولة لصياغة هذه المعركة من جديد ، إذ استفاد  
من الحدث التاريخي عليه رؤية جديدة معبرة عن  
الواقع المعاصر .

لقد اختار ( خزيمه ) لحظة انتصار العرب في  
المعركة ، حين اندفع العرب ، بقوة وعنف ليوقعوا  
جيش الروم في الخندق العميق ، وأظهر الروم في  
القسم الأيسر منها ، وهم مدججون بالسلاح والدروع ،  
بينما رسم العرب في القسم الأيمن بأسلحتهم القليلة ،  
والبسيطة ، بعضهم ركب الخيل بلا سروج ، وأعطى  
التناقض بين الجيشين بكل وضوح ، جعل شعار  
جيش العرب ... ( الحمام ) طائر السلام ، واختار  
طائر ( البوم ) شعارا للروم ، وأظهر هدوء القسم  
الأيسر منها ، على حين بدا القسم الأيمن ممثلا  
بالحيوية والحياة ، وامتطى القائد العربي ( خالد بن  
الوليد ) حصانه ، وقد أصبح الحصان أكثر من رأس  
ومن رجل ، دلالة على عدم قدرته على التوقف .  
وأظهر النساء وهن يحاربن مع الرجال ، كما  
أظهر الأطفال ليوحى بالحرب الشعبية الكاملة . وقدم





خزيمة علواني - توكول (١٩٨٤)

#### ● أهم أعماله :

- ١ - العشاء الأخير (ملك شخصي للفنان)
- ٢ - الجرح (ملك شخصي للفنان)
- ٣ - الشهيد (ملك شخصي للفنان)
- مثل بلاده في أكثر من معرض ، وأعماله موزعة على عدد من الافراد والمجموعات العامة .
- نشأت زعبي ( حماه - ١٩٣٩ )
- درس التصوير الزيتي في ( القاهرة ) و ( دمشق ) ، وعمل مدرسا للتربية الفنية .
- أسلوبه شاعري خاص ، يدمج العناصر ويوشحها بالألوان خاصة ، ويلجأ الى الرموز الشعبية والريفية
- أهم أعماله :
- ١ - أربع نوافذ ( المتحف الوطني بدمشق )
- ٢ - العارية والمدينة ( المتحف الوطني بدمشق )
- مقيم حاليا في ( الكويت ) حيث يدرس التربية الفنية
- غياث الاخرس ( حمص ١٩٣٦ )
- درس الحفر في ( باريس ) بعد فترات من التردد على كليات الفنون في ( مدريد ) و ( القاهرة ) و ( روما )

والواقعية ، والتي تدل على أن ( خزيمة ) يركب لوحته من عناصر شتى ويدمجها بأسلوبه الخاص .  
أما تجارب ( خزيمة علواني ) والتي قدمها في المعارض الأخيرة ، فقد قدم لنا الصياغات الغريبة لوحوش أسطورية تهاجم المدن الآمنة وقدم الأشكال المحورة الصياغات التي تكشف عن رغبة في التعبير عن الواقع المأساوي لعالمنا المعاصر .

ملحق بأسماء الفنانين المذكورين في البحث !

الفنانون المعاصرون ( الجيل الثالث )

أ - بين الواقعية والتجريد

الياس زيات ( دمشق - ١٩٣٤ )

- درس التصوير في ( صوفيا ) و ( القاهرة ) ، وهو استاذ التصوير الزيتي في كلية الفنون الجميلة .
- أسلوبه خاص يجمع بين التجريد والواقعية والاساطير القديمة ، ويربط بين الرموز ويطرح الموضوعات الانسانية والسياسية ، ويؤكد على تراث الايقونات ويستخدمها في تجاربه .





أسعد عرابي - بجوى

#### ● أهم أعماله :

- ١ - بناء المستقبل ( المتحف الوطني بدمشق ) .
- ٢ - التعليب ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- ٣ - من وحي لبنان ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .

● مثل بلاده في أكثر من معرض وله عدة أعمال موزعة في مجموعات خاصة وعامة .

أسعد عرابي ( دمشق ١٩٤١ )

- درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق و(باريس)
- أسلوبه يجمع بين عناصر اخذها من الأحياء القديمة وبين عناصر إنسانية تعبيرية ، وعملية ربط بين الجانبين .

#### ● أهم أعماله :

- ١ - دمشق ( المتحف الوطني بدمشق ) .
- ٢ - حارة من دمشق ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .

● مثل بلاده في أكثر من معرض ، وأعماله موزعة في مجموعات عديدة .

خزيمة علواني ( حماة ١٩٣٤ )

- درس التصوير الزيتي في ( روما ) و ( باريس )
- استاذ التصوير الزيتي في كلية الفنون الجميلة
- أسلوبه يجمع بين المشكلات الإنسانية التي يعبر عنها عن طريق ( الحصان ) وبين العناصر المحلية التي تساعد على إيجاد صيغة محلية تربط موضوعاته .

#### ● أهم أعماله :

- ١ - معركة اليرموك ( كلية الأركان بدمشق )
- ٢ - الحصان ( المتحف الوطني بدمشق )

- استاذ الحفر في كلية الفنون الجميلة ، واول من طور مفهوم الحفر على المعدن .
- يتمتع بتقنية عالية في هذا الفن ، ويستخدم العناصر المحلية المختلفة لتقديم موضوعاته ، واعتمد على التصوير الفوتوغرافي وربط الحفر به .

#### ● أهم أعماله :

- ١ - لان الحقيقة ماتت ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- ٢ - نافذة لكل انسان ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- ٣ - الاطفال والنبال ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .

مثل بلاده في أكثر من معرض عالمي ، وأعماله موزعة في مجموعات خاصة وعامة في ( دمشق ) وغيرها ، وهو الآن مقيم في ( باريس ) ويعمل هناك .

أحمد دراق السباعي ( حمص ١٩٣٥ )

- درس الفن دراسة خاصة متأثراً برسوم الاطفال ومعبراً عن موضوعات إنسانية واجتماعية .

#### ● أهم أعماله :

- ١ - الطالعون والنازلون ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- ٢ - طائرات الاطفال ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .

نذير نبعة ( دمشق ١٩٣٨ )

- درس التصوير الزيتي في القاهرة وباريس
- استاذ التصوير الزيتي في كلية الفنون الجميلة بدمشق .

● أسلوبه تشخيصي يحمل الرموز ، ويجمع التراث القديم ، والحكايا الشعبية والعناصر المحلية المختلفة ويدمج ذلك كله بصياغة خاصة .

#### ● أهم أعماله :

- ١ - ثلاثية الشهيد ( المتحف الوطني بدمشق )
- ٢ - ثلاثية عشتار تزور الفرات ( ملك الفنان )
- ٣ - المعرفة ( لوحة جدارية في المجلس الأعلى للجامعات بدمشق ) .

● مثل بلاده في جميع المعارض ، واهتم بالرسوم والاعلان واغلفة الكتب ، ولوحاته موزعة في عديد من المجموعات الخاصة والعامة .

غسان السباعي ( حمص ١٩٣٩ )

- درس التصوير الزيتي في ( الاسكندرية ) والحفر في ( باريس ) .

● استاذ الحفر في كلية الفنون الجميلة بدمشق .

● أسلوبه مزيج من الواقعية والتحويلات المختلفة التي تؤكد على الانسان ، وتعطيه الكتلة لتبرز قوته ، والتهشيم لتبين المأساة .



## الاتجاهات الواقعية المعاصرة

لقد عرفت الحركة الفنية في سورية عدة اشكال من ( الواقعية ) ، واختلفت الواقعية بين مرحلة واخرى ، وعبرت في كل مرحلة عن مفهوم معين ، إذ كانت ( حسية تسجيلية ) مع ( الرواد ) ، واصبحت ( سياسية - اجتماعية ) في المرحلة الحديثة مع ( الجيل الثاني ) ، وعبرت عن مفاهيم اكثر تطورا في التجارب الفنية المحددة التي قدمت لنا صيفا هي ( بين الواقعية والتجريد ) .

اما في المرحلة الراهنة من تطور الحركة الفنية ، فنحن قادرون على تحديد الواقعية ضمن مفهومين اساسيين ، اولهما ( المفهوم الحسي للواقعية ) الذي ربط الفن بالمفاهيم التقليدية لرؤية الواقع والتعبير عنه ، والذي يحترم شكل هذا الواقع ويقدمه لنا ، ويرفض تحويره او تحريفه ، وثانيهما ( المفهوم الاجتماعي والسياسي ) ، وبالتالي اضاف للواقع المرئي ( الموقف ) الذي اغناه وقد حور الواقع قليلا او كثيرا ليقدم هذا ( المضمون ) .

وقد انقسمت ( الواقعية في مفهومها الحسي ) الى قسمين اساسيين ، اولهما يضم تجارب الفنانين الشباب الذين اخذوا عن الرواد الاوائل واستمروا في تجاربهم ، ضمن نفس المفاهيم ، وبتبديلات جزئية ، وثانيهما يضم التجارب الفنية التي قدمها الفنانون العديدين من الدراسة في الدول الاشتراكية وخصوصا في ( موسكو ) و ( ليننغراد ) ، وقد اخذت تجربتهم صيغة اكثر اكاديمية ، وساعد هؤلاء على تبلور مفهوم جمالي للواقعية الحسية ، يتجاوز الصيغة الحسية الففوية ، ولقي هذا الاتجاه بعض التأييد من بعض الافراد ، الذين عبروا عن حبههم للمحاكاة ، واعطوه المبررات ليلعب دورا هاما ، وخصوصا ان هذا الانتشار قد ارتبط بتسجيل المعالم التاريخية والاثريّة القديمة في المدن والريف ، والتي تتعرض للهدم والزوال ، وتمت عملية تسجيلها في لوحات وفق الاتجاه السائد لدى كثير من الناس ، لضرورة حماية هذه المعالم وحفظها وتأكيد اهميتها ، وهكذا اقيمت عدة معارض ضمت العديد من الاعمال الفنية التي تسجل هذه المعالم .

اما ( الواقعية في مفهومها الاجتماعي والسياسي ) فقد اعطت واقعية تربط الفن بالمضمون والموقف ، اكثر من ارتباطها بالتسجيلية وقد عبر الفنانون عن الجوانب الانسانية في لوحاتهم على حساب الحفاظ على الشكل وتسجيله .

ويختلف الفنانون المعبرون عن هذا المفهوم ، في



جورج جنورة - معلولا ١٩٨٣

مقدار تحويرهم للانسان والاشكال الاخرى في لوحاتهم، ورغم انهم لم يتجاوزوا الرؤية العقلانية للواقع ، فهم يفهمون الواقع على انه ( الواقع المدرك ) لا الحسي لهذا حرفوا الحسي ليعبروا عن المدرك .

### جورج جنورة

١٩٣٠

درس الفنان ( جورج جنورة ) الفن دراسة خاصة ، وتعلق بالطبيعة منذ البداية ، وقدمها بواقعية حسية ، وظل مخلصا لهذا الاتجاه حتى النهاية ، وعلى الرغم من تأثره بالفنان ( ناظم الجعفري ) في البداية ، فقد اتجه الى الصياغة الخاصة المرتبطة باللون ، وبالمهمة التسجيلية لهذا اللون .

وقد مر بمرحلة ، بعيدة عن الصيغة الحسية الاولى ، وذلك في المراحل المتأخرة من انتاجه ، ليقدم مفهوما خاصا للفن ، على صلة بالايقونات التقليدية ، ولكن هذه التجارب ظلت جزئية لا تمثل كل نتاجه الفني ، بل تمثل جانبا منه ، ولهذا ظلت الواقعية





المرد حتمل - أمومة ١٩٨٢

وفي أعماله الأخيرة ، التي قدمها لنا ، نراه أكثر اهتماما بالمضمون المترابط بعلاقة الإنسان والارض وتفاعلهما ، ومأساة هذا الإنسان ، لكن ظلت المنطلقات واقعية حسية ، والتحوير الذي يجريه على أشكاله يخدم هذا المفهوم تماما .

### بطرس خازم

١٩٣٥

ان المنطلق الاساسي للفنان ( بطرس خازم ) ، حسّي ، فهو يواجه الطبيعة بحساسية شاعرية ، ويقدمها بلون وحاد ، ودرجات اضاءة متقاربة ، وتعكس هذه العلاقات المتقاربة ضمن اللون الواحد ، رؤية الطبيعة في لحظات غياب اللون ، وضبابية الجو الذي يساعده على اعطاء العمل الفني جانبا ذاتيا خاصا .

الحسية هاجسه الاوحد ، يعود اليها كل مرة ليقدم موضوعات على صلة بالريف والاحياء القديمة ، ولعبت هذه التجارب أهمية كبيرة في المرحلة الراهنة ، لانها مثلت اتجاها هاما - ضمن حركة الفن التشكيلي المعاصر في سورية - ربط الفن بالطبيعة وقدمها لنا ، وكان دوما على صلة بما فيها من جمال .

### احمد وليد عزت

١٩٣٤ - ١٩٧٢

لقد درس الفنان ( وليد عزت ) الفن دراسة خاصة ، وتعلق بالالوان المائية ، التي ساعدته على تقديم صياغة حسية وشاعرية ، سيطرت على تجاربه كلها ، اذ انتقل من الرؤية التسجيلية للمنظر أو الحي أو الشخص ، الى التعبير باللون وحده ، واعطائه دورا أساسيا ، وأصبحت حركة الفرشاة على الورق ، تتمتع بحيوية كبيرة ، ساعدته على التعبير عن كل الموضوعات ، وبغفوبة وجمالية خاصة .  
وان مقارنة تجربها بين أعماله الاولى التي رسمها في مقاهي ( دمشق ) وحاراتها الشعبية ، مع أعماله الاخيرة في الطبيعة تكشف لنا عن التطور الذي حققه في مجال التعبير باللون المائي ، واكسابه صياغة شفافة معبرة .

واتجه في أعماله الأخيرة اتجاها جديدا مبتكرا ، حين رسم لوحاته المائية الهامة عن ملحمة ( جلفامش ) وعكست هذه التجارب اقصى الشاعرية والصياغة المبتكرة للتكوين في علاقاته مع اللون ، ليعبر عن الاشعار المكتوبة الى جانب النص ، ولعب الخيال دوره في تطوير التجربة وتعميقها ، وفي اغناء العمل المائي ، لتقديم تجربة مائية متميزة ضمن حركة الفن التشكيلي المعاصر في سورية .

### الفرد حتمل

١٩٣٤

في البداية قدم ( الفرد حتمل ) تجاربه الواقعية الحسية بصياغة خاصة ، ولم يعتمد على اللون ، بقدر اعتماده على الاشكال الانسانية ، يحورها ليعبر من خلالها ، وكانت تلك هي البداية التي انطلق منها وطورها فيما بعد ، ليعطي الانسان الاهمية الاولى ، وبصياغة حسية للاشكال ، ورؤية تسجيلية .





فيصل عجمي - أم وطفلتها (تكوين)



غازي الخالدي - رحلة الى وادي الفرات

## فيصل عجمي

١٩٣٥

درس الفنان ( فيصل عجمي ) في ايطاليا ، وتأثر بالواقعية الايطالية التي ازدهرت بعد الحرب ، وكانت تملك المفاهيم الثورية للواقعية ، وهي على صلة بالتراث الايطالية الواقعي العريق .

وقدم تجاربه الفنية ، بروح خاصة فيما بعد ، تعتمد على استخدام الالوان المعتمدة كأساس في التعبير يبني عليه لوحته التي تبرز من خلال السواد الطافي .

ان بعض الاشكال التي استخدمها في هذه اللوحات تطرح موضوعات قومية كلوحته عن ( الام ) التي تحمل ابنها عارية خائفة ، ونحس بان أسلوب التعبير في الاشخاص أكثر دقة وكلاسيكية ، لكن تجربة ( فيصل ) تطورت بعد ذلك ، والجات الى الصياغات الأكثر ( عفوية ) بدأت تذكرنا بالرسوم البدائية ، وهو يربط هذه الاشكال بتكوين عفوي مسطح أكثر صلة بالفنون الحديثة من تجاربه الاولى . ولهذا فقد تطورت التجربة لتأخذ بعدا جديدا .

## غازي الخالدي

١٩٣٥

ان تجارب الفنان ( غازي الخالدي ) الاولى التي قدمها بعد عودته من الدراسة في القاهرة ، يغلب عليها الطابع الواقعي ، الذي يقدم لنا عبر الواقعية مضمونا اجتماعيا ، وان لوحته ( الخدمة ) تعكس ذلك بكل وضوح ، اذ نراه يؤكد على المشكلة الاجتماعية عبر اللوحة التي يرسمها ، ويحور شكلها الانساني ، ويضخمه ليخدم هذا الهدف ، وقد اتجهت تجاربه بعد ذلك ، في اتجاهين أساسيين ، كلاهما يؤكد على ( الواقعية ) بمفهومها الحسي ، اذ رسم البيوت القديمة ، والاحياء الشعبية ، والمناظر الطبيعية ، وأعطى عبرها لغة تسجيلية تتقيد بالاشكال المرئية ، وان كانت تتحرر لوانيا في كثير من الاحيان ليعكس اللون رؤيته للمشهد . وحين رسم ( الموضوعات القومية ) والانسانية ، تطورت صياغته من حيث ( بالرمز ) ومن حيث عملية تركيب المشهد الذي يريد تقديمه للتعبير عن الموضوع ، وهو لهذا يختار عناصر موضوعاته من الواقع المتطور الذي يرسم به ، لكنه يبقى ضمن اطار الواقعية ، بمفهومها الحسي والمباشر لرغبته في أن يكون عمله ملتزما ومفهوما من الناس .





عز الدين همت - حارة السبع طوالع

### عز الدين همت

١٩٣٨

لقد علم ( عز الدين همت ) نفسه بنفسه ، اذ بدأ يرسم من الاحياء القديمة ، وقدم لنا أسلوبا خاصا ، لا يقف عند حدود التسجيل ، رغم اهميته له ، بل يتجاوزه الى العناية بالتكوين ، واللون ، كما هي الحال في لوحته عن ( دمشق ) التي تقدم لنا مفهوما للواقعية يتجاوز ( الصورة الفوتوغرافية ) دوما ، وهكذا حافظ على المحاكاة التي هي هدف أساسي لتجربة عدد من الفنانين اولعوا بالاحياء القديمة ، وقدموها لنا ، وقدم لنا تحويلات خاصة ، وتكوينات معبرة .

### انور دياب

١٩٣٩

لقد توصل الفنان ( انور دياب ) الى أسلوب خاص ،



عبد المنان شما - صاغة القش

### عبد المنان شما

١٩٣٧

لقد أنهى الفنان ( عبد المنان شما ) دراسته للفن في ( موسكو ) ، وعاد ليقوم تجربة ( واقعية ) لها صلاتها بالواقعية بمفهومها الحسي ، وقد ساعدته قدرته على الرسم بدقة على الوصول الى الصيغة الأكثر كمالا للواقعية ضمن هذا المفهوم .

ان الواقعية تعني الاعتماد على الخطوط المتينة في الرسم ، والدقة في تسجيل المشهد المرسوم ، واعطاء التلوين بعد ذلك مهمة تسجيلية ، يؤكد على المفهوم الحسي للمحاكاة ، وهكذا تصل تجاربه الى أقصى إمكاناتها حين تعكس علاقة متوازنة بين التعبير بالخطوط والالوان .

لقد رسم عدة تجارب هامة بعد عودته ، حاول فيها تسجيل معالم الحياة في ريف مدينة ( حمص ) ، ولكن تجربته أخذت أبعادها في لوحته عن ( معلولا ) ، التي قدمها لنا من أعلى قمة الجبل المطل عليها ، وبمنظور خاص .

ونحن بأنه يرسم لوحته الفنية ضمن أضواء الطبيعة في لحظات النور المشرق ، حيث تأخذ الأشياء بالبروز ضمن الضوء المبهر ، فكأنه يرسم وقت الظهر ، أو يقوم بتسليط الضوء على الأشياء لتبدو مشعة ، تختفي الظلال منها أو تكون حادة جدا على حساب نصف الضوء أو تدرجه لتعطي الواقعية الحسية مفهوما جديدا





خالد المز - نساء

أن يكشف عن ( الخصب ) الذي تملكه هذه البيوت ، وهذه المرأة تحمل سنبله قمح دلالة على الطعام ، والكفاح من أجل رغيف الخبز .

وهكذا حقق ( أنور دياب ) تجربة متميزة لها عناصرها وأسلوبها الخاص وموضوعاتها التي تجمع بين الرؤية المتطورة ، وتلح على القضايا الاجتماعية والسياسية ، ولها رموزها المستقاة من مدينة ( دمشق ) موطن هذا الفنان ، ومصدر وحيه الأساسي .

## خالد مز

١٩٣٧

درس الفنان ( خالد مز ) في القاهرة ، وتأثر في البداية بالتجارب الفنية المتنوعة المستقاة من التراث المصري القديم ، وعبر عن رؤية خاصة ، دمج الموضوعات المعاصرة بالأساليب القديمة ، أما المرحلة التالية من دراسته في ( باريس ) فقد تطورت تجاربه تحت تأثير الاتجاهات التكعيبية ، واستعان بما قدمته له هذه الاتجاهات من بناء للشكل الانساني بصياغة معمارية ، وقدم عدة موضوعات على صلة بالمدونة التكعيبية . ولقد طور تجاربه تلك ، ليقدم تجاوزه لكل أعماله ، وذلك حين اكتشف أسلوبا خاصا به ، احتلت المرأة فيه الجزء الأكبر وعبرت هذه اللوحات عن موضوعات اجتماعية مختلفة ، على صلة بمشكلة المرأة ، وما تطرحه هذه المشكلة ، إذ رسم النسوة بعدة أوضاع داخل البيت وخارجه ، والحث على الحركة التي تقدمها لنا هذه الشخصيات ، وربط بين ما درسه في ( باريس ) وبين ما تعرف عليه في القاهرة من اتجاهات ، واقتدى عبر عملية اكتشاف - أسلوبا خاصا لتلخيص الأشخاص وتقديم الحركة والمتانة والتحويل الخاص به .



أنور دياب - من وحي لبنان . ١٩٨٢

يجمع بين المضمون السياسي والاجتماعي ، بصياغة متطورة ، تحفل بالعناصر المتنوعة وبالرموز المختلفة ، وتحتل المرأة فيها دورا أساسيا ، وقدم ذلك ضمن تكوينات خاصة .

وكانت انطلاقته من المواضيع القومية ، التي قدمها عند تخرجه من كلية الفنون الجميلة بدمشق ، فعبّر عن القضية الفلسطينية ، عن طريق تكوين مربع الشكل ، وهذا المربع وضعه في النقطة الذهبية من لوحته ، وتدور دوائر حولها على شكل شخص مصلوبين ، وشهداء ، ولا تظهر تفاصيل وجوههم ويغلب على اللوحة ، اللون الأزرق الذي ساعده على توضيح الهدف ، وقدم الاشكال الحركية التي اخذت شكل دوامة ، تربط اللوحة ببعضها .

أما في المرحلة الثانية فقد ازدادت لوحاته غنى ، حين ازدادت دراسة ، ودخلت الرموز المختلفة التي ساعدته على التعبير عن موضوعاته .

ولعل أهم أعماله في هذه المرحلة لوحة ( زهرة المدائن ) التي مثل لنا فيها إحدى الفتيات وهي تحمل مدينة ( القدس ) وهي محاطة بالزهور ، وعبرت عن مسؤولية ( المرأة - الأمة ) تجاه المدينة المحتلة ، وتجلت صياغته الجديدة للوحة في عمله الهام ( حارة القصر ) التي تطرح موضوعا اجتماعيا ، فقد رسم أحد البيوت المشقية ، وجعله يعانق المرأة العارية الصدر ، وأراد





فائق دحدوح - عائلة

## فائق دحدوح

١٩٤٠

لقد اثبت الفنان ( فائق دحدوح ) قدرته على الرسم الدقيق ، قبل انتسابه الى كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وكان من البارعين في رسم الوجوه والتعبير عن الملامح ، وذلك منذ فترة مبكرة من حياته . وبعد ان درس الفنون دراسة اكااديمية ، توصل الى اسلوب خاص ، بعد مرحلة من التجارب الفنية المتنوعة ، واعتمد هذا الاسلوب على ( مدينة دمشق ) كاطار اساسي تدور موضوعات لوحاته عليه داخل البيوت القديمة ، واستخدم عناصر الموضوعات المألوفة ضمن البلدة القديمة ، مثل الازهار والاشجار واصيص الاوراق الخضراء والقطط السوداء ، والنوافذ المتنوعة والجدران القديمة ، وهو يؤلف موضوعاته عن العائلة في البيت الشعبي ، وحمل هذه الشخصيات كل الرموز الهامة التي يريدتها ، واكد على اهمية خلق جو صميمي عائلي ، يمثل الشيء الاساسي في تجربة فنه التي ترتبط بالبيت الدمشقي ، حيث تعيش العائلة بكل ما تحب

وما تخشاه ، وما تفضله من عناصر .  
و حين قدم بعض الموضوعات القومية والسياسية ، استخدم نفس العناصر والاشكال والرموز ، وعبر من خلالها عن كل ما يريد قوله ، وهكذا اصبحت هذه العناصر اسلوبه المفضل .

## علي الصابوني

١٩٤١

لقد تأثر الفنان ( علي الصابوني ) بالاجواء الشعرية التي عاش طفولته فيها في مدينة ( حماه ) ، حول العاصي ، وفي البساتين ، وبجانب نواحيها الشهيرة ، وتعرف على اهمية الطبيعة ودورها ، فكانت المعلم الاول ، وساعدته هذه الاجواء وما تعلمه منها على اكتشاف اهمية خلق جو شاعري من حيث الموضوعات والصياغة . وحين درس في كلية الفنون الجميلة في دمشق ، اكد على الطبيعة ، واقدمها لنا بصياغة اكثر واقعية ودقة ، فغابت الشعرية لتحل محلها دراسة للمشهد والطبيعة .





رضا حساحس تكوين

ولكن ، تجاربه الاخيرة المتنوعة جعلته أكثر اعتمادا على الجوانب الشعاعية في التعبير ، وعلى اكتشاف التناغمات اللونية ، والتدرجات الازياء ، فاخفت الخطوط من لوحاته ، واصبحت عبارة عن حركة فرشاة بالوان ممیعة ، تبني الشكل باللون ، وتقدمه للتعبير عن كافة الموضوعات ، فحقق عبر هذا الاسلوب تجربة خاصة من اللغة الشعاعية الواقعية ، التي تعتمد على اللون تماما .

### رضا حساحس

١٩٣

على الرغم من المنطلقات المخففة التي قدمها ( رضا حساحس ) في البداية ، والتي أوصلته الى التجريد والشاعرية في الاداء ، لكنه تخلى عن التجريد ، ليقدم لنا تجربة واقعية حرفية فوتوغرافية في المراحل الاخيرة من تجربته ، والتي تحولت فيما بعد الى واقعية

نقدية ذات محتوى اجتماعي .

وقدم عدة تجارب فنية ، بعد أن زار عدة قرى ورسم النساء في المشاهد الحياتية المختلفة ، بالقلم الرصاص وعبر عن مأساة حياتهن ، وانتقل بعد ذلك ، الى تصوير موضوعات مختلفة متأثرا بما تقدمه الاعلانات والدعايات التجارية ، وأعطى التناقض بين الانسان المحروم وبين ما تقدمه هذه الدعايات من كلام معسول ، للترويج للبضائع الاستهلاكية .

ولعل أهم تجاربه لوحة ( المرأة ) التي قدمت مشهدا غريبا ، مرآة أنيقة من النوع الذي نشاهده في المتاحف ، أو في بعض الدور الثرية ، وتنعكس عليها صورة الخيام وطفل ورجل ، ونرى فيها التناقض الواضح بين أناقة المرأة وتراف أصحابها ، وما تعكسه هذه المرأة من حقائق مؤلمة ، كأنه يريد أن يقول بأن في أعماق كل شيء جميل ... ما هو مأساوي ، تعكسه المرأة ، التي أرادت تقديم الحقيقة للناس ، ولهذا لا نفرنا المظاهر التي نراها ، بل علينا البحث في الأعماق المأساوية .





فؤاد أبو كلام - طيور

## فؤاد أبو كلام

١٩٤٥

لقد قدم الفنان ( فؤاد أبو كلام ) تجربة فنية واقعية ، وقد عكست واقعيتها مفهوما حديثا للواقعية ، ساعده على طرح الموضوعات الاجتماعية والسياسية ، والتي قدمها لنا برؤية خاصة ، توصل اليها بعد دراسات وحجوث مختلفة في ( دمشق ) و ( باريس ) ، تعرف فيها على تجارب التجريديين والواقعيين الحرفيين ، واستفاد من كل هذه التجارب ، المجردة والمشخصة ، وقدمها في أعماله .

والعل أهم تجاربه ، هي التي ربطت بين هذين المفهومين ، التجريد والتشخيص ، مثل لوحاته ( ماريا والقبور ) و ( القنيطرة المحررة ) و ( المخيمات الفلسطينية ) و ( الشهيد ) و ( دمشق القديمة ) وغيرها .

ففي لوحته التي رسمها عن زيارة الفتاة ( ماريا ) لقبور الشهداء نرى شواهد القبور قد تحولت الى مساحات بيضاء ، متنوعة الاضاءة ، والطول وقد نظمت بتناغم لوني ، وانسجمت مع اودية الفتاة ، ومن معها ، وقد ربط بين الصياغة التجريدية في شواهد القبور ، وبين الواقعية الحرفية التي رسم الفتاة بها ، وعبر عن علاقة جديدة ، بين رؤية جمالية للمقابر

واتناغمها ، وبين الحزن المأساوي المسيطر على وجه الفتاة ، وعكس الحياة والموت ، والالام والجمال في آن معا .

وهذا ما فعله في لوحته الهامة عن ( القنيطرة المحررة ) حين رسم البيوت المهدمة في المدينة ، واعطاها صياغة تجريدية ، وفي نفس الوقت رسم بعض التفاصيل بصياغة واقعية ، فاعطى الواقعية على المساحات المجردة التي تمثل جوهر تكوين اللوحة ومنطلقها .

ولا تختلف لوحته عن ( المخيمات الفلسطينية ) عن تجربته تلك من حيث ربطه بين الواقع والمجردات ، ومن حيث تأليفه التجريدي الرئيسي الذي بنى عليه الاشكال المأساوية التي قدمها .

وهو ما نراه في لوحة هامة عن ( دمشق القديمة ) فقد بدت المدينة مرسومة من الاعلى ، من سطح أحد المنازل ، وظهرت الواقعية الدقيقة في التفاصيل التي عبرت عن مفهومه للواقع ، لكن المساحات المجردة ظهرت في الشراشف الملونة التي نشرت على أحد الاسطحة ، والتي تلاعب بالوانها واضاءتها ليقدم رؤيته عبرها .

ويصل ( فؤاد ) الى اقصى اشكال الواقعية حرفية ودقة حين يرسم البساط الشعبي بخطوطه المعبرة ، ويضع عليه أحد الصحن وقطع الخبز ، ويكتفي بهذا عنده أصبح يتمتع بديناميكية متميزة ، يمكن أن توصلنا





خليل عكاري - الشهيد (فيلم حزين)

الى ان أبسط الاشكال التي تحيط بنا ، قد تعبر عن القدر ليحبر عن موضوعاته ، لهذا فالمفهوم الواقعي أعمق أشكال التعبير وأكثرها أهمية .

### خليل عكاري

١٩٤٥

ونرى مفهوما حركيا للواقعية يقدمه لنا الفنان ( خليل عكاري ) اذ ان الواقعية ترتبط عنده بجانب انساني ، وهو يؤكد على أهمية هذا الجانب . في البداية ، كان يحب الحركة ، وقد رسم عدة تجارب فنية تؤكد على أهمية الحركة في الطبيعة ، وهكذا نشاهد البيوت والاشجار والاشياء تتحرك وتقدم نفس المفهوم الحركي الذي يدل على رؤية جدلية للطبيعة ، لا تريد السكون ولا ترضى به . وقد ازدادت أهمية الحركة ودورها في لوحاته التي عالجت الموضوعات المختلفة التي تمثل أهم تجاربه التي قدمت الجوانب الانسانية . ولعل أهمها ( الرقصة ) و ( الشهيد ) و ( نساء جزائريات ) .

وان تحليل لوحته ( الرقصة ) تعطينا فكرة عن أسلوبه الفني ، اذ رسم خمسة اشخاص يؤدون رقصة ، وقد ترابطت أيديهم وتوحدت في ايقاع خاص يساعدهم على اعطاء المشهد حيوية ، لشعورنا بأن مشهد الرقص متماسك .

وفي الحقيقة ان المشهد الراقص يعكس المأساة الانسانية كلها ، وذلك لان الراقصين ، يتخلصون

بحركتهم من مأساة وجودهم عن طريق الرقص ، وعن طريق الترابط بينهم ، هذه المأساة التي تعبر عنها الوجوه ، وفي حركة المرأة في أعلى اللوحة ، المرأة المصلوبة التي عبرت عن الواقع المأساوي للحياة ، ونراه في وجه امرأة أخرى انهارت تعباً ، ولو لم تكن مرتبطة بالآخرين برباط محكم لانهارت على الأرض ، وهكذا نرى العمل يؤكد على أن الحياة مأساة ، ولا يمكن الخلاص الا عن طريق عمل جماعي حركة يقوم بها الافراد ليتجاوزوا انفسهم وواقعهم ، عن طريق رقص هو الدلالة على الحياة ، ومغالبة المأساة والموت .

اما الأرض التي برزت في الافق البعيد ، والسماء كذلك فهما تساعداننا على ربط اللوحة مع بعضها ، لتأكيد الجو الملبد الذي يحيط بالناس ، والذي ينذر بالخطر المحدق ، والذي لا خلاص للانسان الا بتجاوزه، ليرتبط بالأرض ، ومع الانسان الآخر ، ليتجاوز قدره . ومن المعروف ان الرقص استخدم منذ القديم ليحبر عن طريقه عن افراحه واتراحه ، وعن كل ما يشغله ، فاستفاد ( خليل ) من هذا المفهوم ، ليقدم لنا ( رقصة جماعية ) تعكس التضامن الانساني ، لمغالبة قوى الشر المحدقة ، التي كانت قادرة على تحطيم كل شيء لولا هذا التضامن .

واللوحة بما تملكه من موضوع ، ومضمون ، تساعدنا على فهم تجربته ، التي انطلقت من مفهوم واقعي للفن لكنها تجددت عن طريق الرموز والمعاني ، التي قدمت للواقع المرسوم ، وينطبق هذا المفهوم على لوحاته الأخرى التي قدمت لنا الموضوعات الانسانية .





عسان الصباغ - في الطريق إلى القرية

## عسان الصباغ

١٩٤٤

لقد درس ( عسان الصباغ ) الفن في ( ليننفراد ) ، فأضافت دراسته الى أعماله الواقعية مفهوما جديدا ، يرتبط بتجربة الفن التشكيلي في هذه المدينة ، ولهذا ازدادت ألوانه اشراقا ، وموضوعاته دقة عن المرحلة السابقة لدراسته حين كان يتلقى الفن في بلدته حماه وفي مركز الفنون التشكيلية هناك .

ولعل أهم الجوانب التي ألح عليها بعد الدراسة ، ما رسمه من مواضيع في الطبيعة ، الطبيعة البانورامية التي اكسبت تجربته مفهوما جديدا ، وفي كثير من هذه التجارب ألح على المشهد المضاء بنور طبيعي حاد يظهر المنظر مضاءا أكثر مما هو في الواقع فيراه بتفاصيله ، وألوانه الحارة التي تتدرج كثيرا بقدر ما يعطيها عبر المساحات المتضادة التي توحى بقوة العمل ، ومثانة بنائه وساعدته هذه الطريقة في الصياغة التي لجأ إليها ، كي يزيد من علاقة المساحات بالنور المبهل الذي أضاء لوحته به ، وعلى التعبير عن تراجيدية المشهد المرسوم ، وذلك عبر الاضاءة الخاصة التي اعطاها الاولوية على كل شيء .

وانطلق الى الريف ، يقدم لوحاته بحب للطبيعة

## احسان عنتابي

١٩٤٥

اتجه الفنان ( احسان عنتابي ) الى الحفر بعد دراسته للفنون في ( مدرسة الفنون الزخرفية بباريس ) وأعطى تجربة خاصة في هذا المضمار تعتمد على الدقة الواقعية التي عرفت عنه منذ أن درس في ( كلية الفنون الجميلة بدمشق ) ، وقبلها .

وبرع في الاعلان الفني معبرا عن رؤية خاصة له في هذا المجال ، وعمل على تطوير تجاربه واعطائها المفهوم ( الواقعي ) الذي يرتبط بالرمز ويعبر عن مفهوم خاص للعمل الفني يرتبط بالاساليب الاعلانية التي تعني بالايصال الدقيق والمعبر ، للجمهور الواسع .

ولقد رسم عدة تجارب هامة ، حول موضوع ( العطش ) ، وربط ذلك بالموضوع الملح للانسان ، اذ تبدو ( السمكة ) في لوحته خارجة من البحر تطلب الماء من السماء ، وقد استخدم عدة عناصر هامة في





بشار العيسى - وشم الأرض . ١٩٧٧

عزف على الناي ، يوحى بالموسيقى الحزينة ، أو عن طريق لون اسود يغطي المساحات .  
اما في المرحلة الثانية من تجربته فقد اندمجت الارض في خلفية اللوحة مع المقدمة ، وتشابكت الاشكال مع عناصر اللوحة الاخرى في كل موحد وتداخلت الجبال مع الوهاد والاشخاص ، لتقدم اللوحة المطبوعة ، فازدادت علاقة الانسان مع ارضه معبرة عن تلاحمهما .  
وقد تطورت تجارب ( بشار العيسى ) بعد ذلك في المرحلة الثالثة ، حين اعطى الانسان صيغة متمردة جديدة ، اذ ظهر وهو يحمل الاعلام ، وغابت الارض من الافق لتبرز الاشكال البشرية ، ولم تعد مرئية ، وتبدلت تكوينات اللوحات والخلفيات وبدانا نراه اكثر واقعية في موضوعاته . واكثر تمردا وثورة في صياغاته للانسان ، و اضاف الى ذلك كله شيئا هاما . حين حاول تقديم بعض الاساطير الشعبية للمناطق الشمالية ، معبرا عن احداث راهنة عبر القصة القصيرة المروية ، فازدادت تجاربه عمقا وتعبرا .

لوحة ضخمة رسمها لشركة المياه عن أهمية الماء ودوره ، مستخدما الاساطير القديمة ، كربة الماء وغير ذلك ، وقدم قطرة ماء مرسومة بدقة ونرى فيها الاشكال وقد تحورت كما لو كانت ترى ضمن عدسة كروية ، وقد ساعدته خبراته في التصوير الفوتوغرافي على تقديم تجارب متميزة ، متأثرة بالمفاهيم الحديثة للفنون الطباعية والحفرية .

### صلاح الدين محمد

١٩٤٩

ان ( الواقعية ) عند ( صلاح الدين محمد ) ، تأخذ مفهومها جديدا على ارتباط بالواقعية الجديدة التي قدمها لنا الفنانون المعاصرون الذين ربطوا تجاربهم بالصياغات التي تستوحي الصور المختلفة التي تطبع في مجتمعاتنا المعاصرة ، وقد أعاد تأليف هذه الصور في لوحته ، او دمجها في تشكيلات قريبة مما نراه في أعمال فناني تجارب ( الفن التصويري ) أو الفن الجماهيري ( البوب ) .

وهكذا اعتبر الفن تأليفا لعناصر مصورة سابقا في لوحة جديدة ، تأخذ أهميتها من عملية توزيع الاشكال والعناصر على المساحة التي قدمها ، وهو لهذا يجمع في لوحاته الصور الهامة لبعض الوجوه النسائية المألوفة لنا في الصحف والمجلات ، ويعالج الموضوعات المختلفة التي يربطها بتوزيع هندسي للتكوين ، ويستخدم الالوان المائية لرسم لوحاته ، ويضيف الى مضمونه تعبرا لونيًا ، هو اقرب الى الدقة الفوتوغرافية المطلوبة من امثال هذه الموضوعات ...

### بشار العيسى

١٩٥٠

ان تجارب الفنان ( بشار العيسى ) تبدو متباينة في صياغتها ، وفي اسلوبها الفني ، وفي موضوعاتها ، ولا ترتبط مع بعضها الا من حيث الحاحها على الانسان ، الذي نراه في كل عمل من اعماله ، وقد اصبح المحور الاساسي للتجربة .

هذا الانسان الريفي الذي يعيش في المناطق الشمالية من بلده ، اذ اظهر لنا واقع هذا الانسان الريفي عبر عمله في الارض ، وعلاقته معها ، ومعاناته من أجلها .

لقد رسم ( الانسان ) في البداية ، في مقدمة اللوحة ، ورسم الارض خلفه ممتدة الى الافق ، عليها البيوت المبعثرة والجبال والسهول الممتدة ، وعمد الى تضخيم بعض الاشخاص ليرز أهميتهم ، ويقدم معاناتهم عن طريق حركة الم معبرة عن المعاناة ، او





محمود شيخاني - طبيعة صامتة .



إدوارد شهدا - لبنان

### علي خليل ١٩٥٠

ان رؤية ( علي خليل ) للمنظر تبدو اكثر دقة من غيره من الفنانين الذين عالجوا هذا الموضوع ، وهو يراه في ضوء معتم يختلف عن غيره ، وقد اعطى بعد عودته من الدراسة في ( ليننغراد ) مفهومه الجديد الذي تجاوز مرحلة الدراسة التي كانت اكااديمية ، واتجول في كثير من قرى الريف ليعكس عبر هذه الرؤية تجاربه التي ارتبطت بالموضوع نفسه . وعلى الرغم من انه عالج احيانا بعض الوجوه وقدم لنا موضوعا تأليفيا لكن تجربته مع الطبيعة ظلت اكثر غنى واهمية .

### احمد ابراهيم ١٩٥٠

تتفق تجارب ( احمد ابراهيم ) مع تجارب الفنانين الشباب الذين درسوا في الاتحاد السوفياتي في المنطلقات الواقعية التي بدا منها ، وفي الانطلاق من الواقع ما يعطي لتجاربهم اهمية ، ولكن ثمة بوادر تكشف

### إدوارد شهدا ١٩٥٢

منذ ان تخرج ( إدوارد شهدا ) من كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وهو يحاول أن يربط بين مفاهيم الواقعية التي حمل لواءها ( كوربيه ) وبعض الفنانين الفرنسيين في القرن التاسع عشر ، وبين تجربته ،



وخصوصا في موضوعاته المختلفة التي رسمت عن العمال والقضايا المختلفة المرتبطة بالاحداث السياسية التي عشناها في المرحلة الاخيرة ، وهو يلح دوما على المضمون في كل تجاربه .

### محمود شيخاني

١٩٥٢

ويتجه ( محمود شيخاني ) الى التعبير عن موضوعاته الى صيغة واقعية يربط المضمون الاجتماعي والسياسي بها ، وقد احيا عبر هذه الواقعية عدة موضوعات هامة شغلته ، ولعل اهمها الاحداث السياسية التي مرت ، ولا شك في أن بدايات هذه التجربة تؤكد لنا أن ثمة رؤية جديدة للواقعية يحملها هذا الفنان الشاب .

### أنور رحيبي

١٩٥٠

لقد قدم الفنان ( أنور رحيبي ) عدة تجارب مائة متميزة ضمن تجربة الفن التشكيلي الشاب المعاصر ، عبرت عن محاولة دقيقة لترجمة احساس ذاتية يضيفها الى المشاهد التي رسمها ، وقد عبرت عن الواقع لكن بعد ان اضافت بعض الاضافات الفنية .

### الفنانون المذكورون في البحث واهم اعمالهم الاتجاهات الواقعية

### جورج جنورة ( دمشق ١٩٣٤ )

#### • درس الفن دراسة خاصة

• تميز بتجاربه الواقعية في المناظر الطبيعية وبلوحات لها طابعها الرمزي في موضوعاته المختلفة .

• اهم اعماله : ١ - منظر من رومانيا ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )

### احمد وليد عزت : دمشق ( ١٩٣٤ - ١٩٧٢ )

• درس الفن خاصة ، واهتم بالالوان وقدم تجارب متميزة كانت واقعية في البداية ، ثم اخذت شكلا متميز حابن رسم ملحمة جلقامش الشهيرة .

### • اهم اعماله :

١ - من ملحمة جلقامش ( ملك عائلته )

٢ - من ملحمة جلقامش ( ملك عائلته )

٣ - من ملحمة جلقامش ( ملك عائلته )

### ألفرد حتمل ( دمشق - ١٩٣٤ )

• درس الفن دراسة خاصة ، واهتم بموضوعات المرأة والريف ، وقدم تجارب واقعية ملتزمة .

### • اهم اعماله :

١ - الحمال ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )

٢ - امرأة ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )

### بطرس خازم ( دمشق - ١٩٣٥ )

• درس الفن دراسة خاصة ، وقدم موضوعات من الطبيعة بشفافيه لونية

• اهم اعماله : ١ - دمشق ( زيت ) ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )

### غازي خادي ( ١٩٣٥ )

#### • درس التصوير الزيتي في ( القاهرة )

• عمل مديرا لمركز الفنون التطبيقية ، ونقيا سابقا لنقابة الفنون الجميلة ،

وهو المسؤول الفني في منظمة الطلائع حاليا .

• اسلوبه واقعي في اكثر تجاربه ، ويقدم الموضوعات السياسية المختلفة بصياغة رمزية .

### • اهم اعماله :

١ - الخادمة ( ملك الفنان )

٢ - اطفال بحر البقر ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )

### فيصل عجمي ( دمشق - ١٩٣٥ )

• درس الفن في ( روما ) ، وتأثر بالواقعية الايطالية الحديثة .

• دمج بين الموضوعات الانسانية والسياسية ، وصاغها بأسلوب خاص له طابعه الواقعي الجديد .

### • اهم اعماله :

١ - الام ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )

• درس الفن في ( موسكو ) ، وتأثر بالصياغة الواقعية الاشتراكية



- استاذ في كلية الفنون الجميلة وشغل منصب العميد لفترة من الزمن
- أهم أعماله :
- ١ - مغنولا ( المتحف الوطني بدمشق )
- ٢ - منظر من ريف حمص ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .

- عز الدين همت ( دمشق - ١٩٣٨ )
- درس الفن دراسة خاصة واولع برسم دمشق القديمة .

- من أهم أعماله :
- ١ - حارة شعبية ( المتحف الوطني بدمشق )
- أنور دياب ( دمشق - ١٩٣٩ )
- درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق
- عمل مدرسا للتربية الفنية في المدارس الثانوية
- يجمع أسلوبه بين الصياغة الواقعية والمفاهيم الرمزية التي ساعدته
- على معالجة الموضوعات القومية والانسانية ،

- وارتبط ذلك بالاجواء الدمشقية الخاصة ، وبالنساء
- أهم أعماله :
- ١ - ذات البراقع ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )
- ٢ - نساء ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )

- خالد مز ( دمشق - ١٩٣٧ )
- درس الفن في ( القاهرة ) و ( باريس )
- عميد كلية الفنون الجميلة
- أسلوبه واقعي يحمل بعض التحويرات الخاصة ذات الطابع التكعبي والزخرفي .
- أهم أعماله :

- ١ - نساء ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )
- ٢ - الراقصات ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )

- فائق دحدوح ( دمشق - ١٩٤٠ )
- درس التصوير الزيتي في كلية الفنون الجميلة بدمشق
- عمل مدرسا للتربية الفنية ، ويشغل منصب أمين سر نقابة الفنون الجميلة حاليا .
- انطلق من الاجواء الشعبية في دمشق القديمة ، وعبر عن موضوعات مختلفة تحمل هذه الاجواء وقدمها بشاعرية ، وبصياغة ملونة .

- أهم أعماله :

- ١ - من وحي لبنان ( المتحف الوطني بدمشق )
- ٢ - اسرة ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )
- مثل القطر في أكثر من معرض وأعماله موزعة في عدة مجموعات فنية .

- علي الصابوني ( حماه - ١٩٤١ )
- درس التصوير الزيتي في كلية الفنون الجميلة بدمشق

- انطلق من الاجواء الخاصة في مدينة حماه ، وعبر عنها بشاعرية مستخدما التدرجات اللونية المتناغمة .
- أهم أعماله :

- ١ - زهور : ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )
- ٢ - طبيعة صامتة : ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )

- رضا حساحس ( حمص - ١٩٣٩ )
- درس التصوير الزيتي في كلية الفنون الجميلة بدمشق

- انطلق من التجارب التجريدية وعاد الى التشخيص يدقق على التفاصيل بأسلوب خاص .
- أهم أعماله :

- ١ - المرأة ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )
- ٢ - من وحي قرية صدد ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .

- فؤاد ابو كلام ( دمشق - ١٩٤٥ )
- درس التصوير الزيتي في ( باريس )
- عمل مدرسا للفنون الجميلة في المدارس الثانوية

- أسلوبه يمتاز بواقعية جديدة ، وبأسلوب دقيق ، في تقديم المواقع وعبر منظور شخصي يجمع أكثر من جانب .

- أهم أعماله :
- ١ - ماريا والقبور ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )

- ٢ - طيور ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )
- مثل القطر في أكثر من معرض وأعماله موزعة في عدة مجموعات خاصة وعامة .



- درس الهندسة المعمارية في ( حلب ) والفن دراسة خاصة
- أسلوبه واقعي حديث على صلة بالفن الجماهيري ( البوب )

• أهم أعماله :

- ١ - المرأة ( وزارة الثقافة الفنون الجميلة )
- ٢ - المرأة ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )

بشار العيسى ( الحسكة ١٩٥٠ )

• درس الفن دراسة خاصة

- أسلوبه واقعي يعود الى الاساطير الشعبية القديمة ، وصياغته للوحته يرتبط بالارض والتربة في الريف .

• أهم أعماله :

- ١ - اسطورة مموزين ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )
- ٢ - من الشمال ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )

علي خليل ( جسر الشفور ١٩٥٠ )

• درس الفن في ليننغراد بالاتحاد السوفياتي

• أسلوبه واقعي دقيق

• أهم أعماله :

- ١ - قرية الداما ( وزارة الثقافة الفنون الجميلة )
- احمد ابراهيم ( القنيطرة ١٩٥٠ )
- درس الفن في الاتحاد السوفياتي
  - أسلوبه واقعي دقيق .

• أهم أعماله :

- ١ - الرسم في الطبيعة ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )

ادوار شهدا ( حمص ١٩٥٢ )

• درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق

• أسلوبه واقعي دقيق

• أهم أعماله :

- ١ - عمال الآلات ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )

أنور رحبي ( دير الزور )

درس الفن دراسة خاصة .

أسلوبه واقعي مع بعض الاضافات اللونية التعبيرية

• أهم أعماله :

- ١ - وجه فتاة ( ملك شخصي )

خليل عكاري ( دمشق ١٩٤٥ )

• درس التصوير الزيتي في الاتحاد السوفياتي ( ارمينيا السوفياتية )

• يعمل في وزارة الثقافة ( مديرية الفنون الجميلة )

• صياغته واقعية تعتمد الحركة والايقاع اللذان يعبران عن رؤية جدلية للواقع ، وهو مولع باعطاء الواقعية مفهوما جديدا خاصا .

• أهم أعماله :

- ١ - نساء جزائريات ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )
- ٢ - الرقصة ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )
- ٣ - الشهيد ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )

غسان صباغ ( حماه - ١٩٤٤ )

• درس التصوير الزيتي في الاتحاد السوفياتي ( ليننغراد )

• استاذ الرسم في كلية الهندسة المعمارية ( حلب )

• أسلوبه واقعي له ٣ صياغته الخاصة في مواضيعه المحلية

• أهم أعماله :

- ١ - جبل الاربعين ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )

احسان عنتابي ( حلب ١٤٥ )

• درس الفن في ( دمشق ) ، والاعلان والفرافيك في مدرسة الفنون التطبيقية في باريس

• استاذ فن الاعلان والفرافيك في كلية الفنون الجميلة بدمشق

• أسلوبه واقعي يعتمد الدقة والرمز

• أهم أعماله :

- ١ - العطش ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )
  - ٢ - من وحي التراث العربي ( الفنون الجميلة )
- مثل القطر في اكثر من معرض غرافيكي ، وله عدة اعمال في متاحف عالمية

صلاح الدين محمد ( حلب ١٩٤٩ )





مروان قصاب باشي - وجه

لقد اكتشفت الحركة الفنية أهمية ( التعبيرية ) السبعينات من هذا القرن ، ونحن نفني بالتعبيرية مفهوما للفن يربط التعبير الفني بالإنسان ، ومعاناته ، في حالات تمزقه واستلابه ، وهو يولي علاقة الفنان بعمله أهمية كبيرة ، لأنه يعتبر العمل الفني ، صورة حية عن الفنان وحياته ، وترجمة لمشاعره وازماته ، وبحيث نرى العمل الفني ، مجسدا لمعاناة الفنان على المستوى الفردي ، وعلى المستوى الانساني لان الفنان دوما يعكس هذه الجانين في عمله .

وقد استخدم الفنانون التشكيليون ، الوجوه البشرية كثيرا لتحقيق رغباتهم بالتعبير عن المعاناة ، بحيث أصبحت مستودعا يفرغ فيه الفنان احساسه وانفعالاته ، وماسي الآخرين وحالاتهم .

وقد كسب هذا الاتجاه ، الكثير من الانصار والمؤيدين لانهم اعتبروا الفن هو ( تعبير صادق عن انفعالات الفنان ) ، وقد تعمقت هذه المفاهيم للتعبيرية حين ارتبطت المعاناة بالماضي المشتركة ، والاحداث المؤلمة ، فازدادت أهمية التعبيرية كمعبر عنها ، وتوسع مفهومها لياخذ البعد الاجتماعي والسياسي .

ومن المعروف ان الاتجاهات التعبيرية تتباين في أساليبها الفنية وصياغاتها للوحات ، وفي الاشكال التي اخذتها في تاريخ الفن ، اذ قد يكون التعبير عن طريق تفتيت الشكل وتدميره لابرار البشاعة فيه ، وقد يكون عن طريق اللون ، ولكن الفاية واحدة ، وهي تقديم الاشياء على حقيقتها ، وعن طريق تعريضها لتعكس اعماقها بدون اي تزييف .

وقد انتشرت ( التعبيرية ) بين تجارب الفنانين الشباب ، تحت تأثير التعبير بين الاوائل الذين ربطوا بين فنهم وبين حياتهم ، ولكنها توسعت بعد ذلك عن طريق التعرف على كبار التعبيريين الالمان في القرن العشرين ، ومحاولة الاستفادة منهم ، وتطوير تجاربهم عن طريق ربطها بالواقع من حيث ( الموضوعات ) ، او من ( بعض الاشكال التعبيرية ) ، التي اخذها الفنانون من الفنون القديمة ، واستعانوا بها لتقديم لوحاتهم الفنية .

وفي الحقيقة ان ( التعبيرية ) تأخذ أهميتها حين تشتد المآسي الحادة والمؤلمة التي تمر على الوطن العربي ، والتي تساعد الفنان على جعل التشويه والبشاعة والحدة في اللون ، وتدمير الشكل ضرورة للتعبير عنها .

ولعل اهم الفنانين هم :

مروان قصاب باشي  
١٩٣٤

يؤكد الفنان ( مروان قصاب باشي ) على أهمية الترابط بين الفنان وتجربته ، وعلى الصلة المتينة التي تربط اللوحة بالمعاناة التي يعيشها الفنان ، وقد توصل الى لغة فنية خاصة به ، هي نتيجة لمعاناته ولصلاته بالتعبيرية الالمانية ، اثناء دراسته في ( برلين الغربية ) واقامته فيها .

لقد قدم لنا ذكرياته القديمة ، الوجوه التي عرفها في شبابه وطفولته ، التي تحمل بعض التشويهات ، كتضخيم الرأس ، وتبديل الملامح او التقليل من أهمية الجسد على حساب الوجه ، ولقد نقد بعنف مراحل طفولته ومراهقته ، ولهذا تحمل لوحاته الجانب الذاتي تماما الذي يمتد ليقدم لنا الجانب الاجتماعي من خلال النقد للواقع الذي مارسه .

وقد تطورت تجاربه بعد ذلك ، حين ابتعد عن تمثيل الاشخاص بحجومهم الكاملة ، ليقدم لنا وجهه مضخما على مساحة اللوحة ، وبرزت الاخايد على هذا





لبيب رسلان - تكوين

ان اللغة الفنية التي استخدمها على ارتباط عميق الجذور بفنوننا المحلية ، العيون كبيرة والاجساد ممثلة سواء في الاجساد او على المساحات الاخرى ، وتداخل الكتابات التي ترتبط مع الزخارف والوجوه ، والموضوعات التي اخذها من القضايا الملحة التي نعيشها ، لكنه سعى لاعطاءها صياغة خاصة من التعبير على ارتباط به وتعتمد اعتمادا كبيرا على (الارابيسك) ، والخط المتداخل المعبر عن الحركة ، والمساحات التي تترابط مع حركة الخط .

ولعل أهم هذه الاعمال لوحاته ( عز الدين اقسام ) و ( القدس لنا ) و ( الثورة الفلسطينية ) و ( المرأة الفلسطينية ) و ( المرأة والطفل ) و ( لن نساك يا شهيد ) و ( الطفل الفلسطيني ) و ( المرأة ) و ( امومة ) و ( ثورة حتى النصر ) .

ويمكن اعتبار لوحته ( الثورة الفلسطينية ) اكثرها أهمية واغناها بالعناصر ، فالرجال اقوياء في القسم الاسفل من اللوحة ، وعبرت الخطوط المتينة عن هذه القوة ، وقد تداخلت الوجوه والاجساد مع الاسلحة والزخارف بحيث تحس بتلاحم نضال أبناء الشعب كله ، وتؤكد الصياغة على هذا التلاحم وتبرز في الاجزاء الاخرى من اللوحة ، بعض مشاهد من الاراضي المحتلة ، فتربط هذا التلاحم مع الهدف الاساسي ... للثورة ... تحرير الارض .

والزخارف تجعل المساحات ، ونحس بان كل شيء يتحول الى زخارف مترابطة مع بعضها في حركة تجمع

الوجه ، الذي اصبح يمثل الارض الممتدة الواسعة اذ أصبحت الارض هي الوجه المعبر ، ولا يمكن فصلهما عن بعض في لوحته تضاريس الطبيعة هي تجاعيد هذا الوجه ، وعيون الانسان هي وديان والانف جبل ، والخدود هضاب ، وما ينمو على الوجه من شعر ، يماثل ما ينمو على الارض من اعشاب .

وان هذا الترابط يمثل شكلا من اشكال التعبير يرتبط بالواقع المحلي ، ذلك لان توحيد الانسان والطبيعة ، وتداخله معها ، واضفاء الاحاسيس الانسانية عليها ، وعلى الاشياء التي تحيط بالانسان ، وهكذا تأخذ الاشياء أهمية كبيرة لانها أصبحت الرموز التي تنقل ما يريد الفنان وبإمكانه أن يتجاوز الدائرة الذاتية الى الآخرين عبر العناصر المشتركة معهم .

وهكذا عكس عبر وجهه ، كل ما يشغل البشر الآخرين ، وعكس معاناتهم عن طريق ربطها بمعاناته ، وخلق وحدة معهم ، جعلتهم شيئا منه ، وجعلته ممثلا لهم .

وحين استخدم ( مروان ) ( الطبيعة الصامتة ) في لوحاته ، وتطورت تجربته الفنية لتأخذ شكلا اكثر موضوعية من حيث الموضوعات وظلت الاشياء التي يستخدمها تنقل عبر ضربات الفرشاة ، الاوضاع المأساوية وابتعد عن المباشرة في التعبير الى الرمز الذي تترجمه الاشكال والحركات ، والضربات الحادة التي تلف اللوحة لتعكس العالم الذاتي ، وهكذا رينا دوامات اللون ، وتفجره ، وعرفنا انه يرسم بدمه وبكل جوارحه ، ويصل الى الآخرين عبر لمسات اللون الحارة المعبرة ، التي تنقل ما هو مشترك وعميق .

برهان كركوتلي

١٩٣٢

لقد تأثر الفنان ( برهان كركوتلي ) بالصياغة التعبيرية التي اخذ بها في المرحلة الدراسية في ( المانيا ) ، واضاف اليها الصيغة الفنية الشعبية ، والمفاهيم المرتبطة بها والتي تمثل الاسلوب المحلي الذي ساعده على تقديم لغة فنية خاصة .

ولقد جعل موضوعاته المرتبطة بالقضية الفلسطينية ، العمود الفقري لآعماله ، وعبر عن المشكلات الاجتماعية والانسانية التي ترتبط بالثورات وحركات التحرر الوطني ، والانساني .

وحتى يتمكن من اغناء تجربته الفنية ، وربطها بالقضايا الملحة ، لجأ الى الاشكال المختلفة التي نراها على الاقمشة الشعبية والكتب القديمة ، والسيوف والخشب والمعادن وعن طريق هذه الرسوم الشعبية قدم لنا الموضوعات الهامة .





لبيب رسلان - عمل رقم (٢)

فنية لجأت إليها ، وقدمها الفنان التشكيليون ، واكدت هذه الصيغ على الانسان ، وعلى وضعه المأساوي ، وربطت بين التعبير وعالم الفنان الذاتي ، وقد تميز ( لبيب رسلان ) بتجربته الخاصة ضمن ( التعبيرين ) .

اذ رسم الانسان امام الفراغ ، وحيدا ومشوها وصغيرا ، تسحقه العوالم التي تحيط به ، واكد على أهمية هذا الفراغ ، وعلى دوره ضمن اللوحة ، وعلى معناه ، وعلى دور الاشياء التي تحيط بالانسان الموجود ضمن الفراغ ، فأعطى المشاهد صورة عن الصراع الذي يعيشه انسانا المعاصر . والذي تضعه فيه القوى الاخرى التي رمز إليها ( بالفراغ ) ، وحلل وضع الانسان على انه صراع بين رغبة في الحياة بامتلاء ، وبين قوى تسحقه .

ان ( الفارس ) الذي تقدمه احدى لوحاته قد ارتبط مع حصانه برباط محكم ، وتداخل معه ، حين وضع امام هذا الفراغ ، فكأنه لم يجد التعاطف الا مع ( الفرس ) ، وهكذا اكتشف وضع الانسان في علاقته مع العالم ، وشرطه الحياتي الاساسي .

الاشياء في وحدة متلاحمة لا انفصام لها وهو يلخصها ويدمج بينها ، لكي تصبح كل مساحة عبارة عن درجة من الدرجات الضوئية التي تساعد على تكوين اللوحة ، ويعطي الأبعاد المساعدة له على تكوينها ، وتقنيه عن استخدام الظل والنور ، وتقدم الايقاع الحركة الذي يحدد المساحات والاشكال ، ويعطي العمل الترابط المطلوب ، والذي يبرز في النهاية مفهوما حيا للفن يعتمد على التكوين الحيوي المتجدد الذي يقدم المفاهيم الفنية الخاصة به .

أما في لوحته ( عز الدين القسام ) فترى الصيغة الشعبية للرسوم التي تذكرنا ببعض الحلول الفنية التي لجأ إليها الفنانون البدائيون ، ونحس بأن ( برهانا ) يأخذ حريته في التعبير عن طريق الصيغ التي يستخدمها ويغني عمله الفني بالزخارف والكتابات والاشكال المختلفة ، ويعتمد البساطة أسلوبا ، التي توصله الى بعض الصيغ المفهومة ، التي تصل الى الناس على اختلاف مستوياتهم ، ويقدم العناصر اليومية من الحياة التي ترسخت في طفولته ، ويعتمد على بعض أساليب الرسم الشعبي في ( عنتره ) و ( الزير ) ويلجأ الى بعض حلول فنية مستمدة منها تكسبه نفحة خاصة ، وذلك حين يعطي هذه الرسوم المفاهيم الجديدة ، والصياغة المتناسكة ، وهو من هذه الناحية يعطي لأعماله العمق المطلوب ، ويلجأ أحيانا الى دمج أكثر من صيغة ، في لغة معبرة تعتمد قوة الخط ، أو الخطوط القاسية التي تعتمد على الزوايا الحادة ، ويقدم الصياغة التي تؤكد على الخطوط اللينة ، وهكذا يتوصل الى أكثر من حل ، لكنه أصبح قادرا على دمج كل هذا في لوحة لها حضورها المعبر .

ولعل لوحته ( لن ننساك يا شهيد ) تساعدنا على فهم أسلوب ( برهان ) فهما سليما ، فهم يحملون النعش ، وعليه العبارة نفسها ، ويسرون باندفاع وهو يجمع المقاتلين مع النساء والأطفال ، وتبرز المشاعر المتنوعة التي تعبر الوجوه عنها ، حزن وغضب ومأساة .. وأمل بالشهيد ، لأنه ( الخلاص ) .

و ( برهان ) ينقد تارة ، ويضحك أخرى ، يفاجيء المشاهد بكلمات يكتبها عن نفسه .. ( برهان .. رافض الذلة ) و ( ابن الشام ) وفي كل الاحوال يقدم أعماله لتكون قريبة من القلب .. بسيطة ومعبرة .. البساطة التي يعطيها الأسلوب المميز ، الذي يجمع القوة والنفاز الى القلوب ... لتحتل مكانها فيه .

لبيب رسلان

١٩٣٩

لقد استطاعت ( التعبيرية ) اكتشاف عدة صيغ





ليلى نصير - تكوين من وحي الجنوب

والتي عبرت عن رؤية خاصة ، بحيث نرى التفاصيل المجهرية ، ونكتشف فيها المشكلة اذا فحصت بعناية ، كأنها ترى الواقع من خلال مجهر مكبر ، وتلتقط المشكلة عبر هذه الصياغة .

وقد حققت الصيغة المقبولة ، لعمل يدمج بين مضمون انساني ، وبين لغة فنية لها هويتها .

ان لوحاتها ( تشرح ) تقدم لنا ، شكلا من التعبير عن القضية الانسانية اذ ان الانسان قد مزقته المشارط والسكاكين وتلاعبت به الاقدار ، وعبرت بذلك عن ( مشكلة الانسان المعاصر ) .

اما لوحاتها ( الجنوب ) التي رسمت واقع الحياة في الجنوب اللبناني بعد الاحتلال الاسرائيلي له ، فتكشف ايضا عن المأساة عبر القتل الجماعي والتفتيت لمقومات الحياة كلها .

وكذلك لوحاتها الاخرى التي عالجت قضايا ( التمييز العنصري ) و ( وضع المرأة ) و ( الاضطهاد ) ، والتي وجدت الصياغة التي تبعدها عن المباشرة .

لكن من الواضح ان ( ليلى نصير ) قد تجاوزت ذلك كله حين اكتشفت لنفسها طريقة جديدة تقنية تساعد على التعبير ، واستخدمت ( الطباعة المباشرة ) واللوان الشمع ، وبدأت تقتصر في عملها على الوجوه الماساوية وتلج عليها ، وتكشف عن قدرة على التعبير عن المشكلة من خلال وجه واحد ، وتعميق تفاصيله ، وتقديم ماساته التي ارتبطت بكل وضوح بعالم ذاتي غني يملكه كل وجه ، وتعبّر عنه وتربط بينها وبينه ، بوشائج تكشف عن الصيغة التعبيرية في تجربتها .

وحين رسم فتاتين الح على علاقتهما الحميمة ، ولكن ... المأساة العميقة التي غلفت كل شيء ، قد أبعدت كل انسان عن تحقيق طموحه فأصبح كل فرد لا يصل الى الامتلاء ، بل يعيش الفراغ والخواء القاتلين ، وحين رسم التماثيل الجصية التي تبدو لنا باردة ، عبرت هذه التماثيل عن نفس الاهداف التي قدمتها الاشكال البشرية ، وكذلك الطبيعة ، والطبيعة الصامتة ، وكل الاشياء مهما اختلفت وتباينت .

واذا تساءلنا لماذا هذا الفراغ ؟ ولم هذا الجو الماساوي القاتل ؟

لا شك في ان ( ليلى نصير ) قد عكس عالمه الشخصي بالدرجة الاولى وقدم لنا معاناته ، وردود فعله على ظروف معينة ذاتية كانت المنطلق للتجربة ؟ التي اعطت عالمه مفهوما رمزيا ، او ميتافيزيقيا ، لكن هذا التحليل يبقى وجها واحدا للمشكلة ، اذ لا يمكن فهمه الا اذا اضعنا اليه رؤية اخرى ، لان ( المصير الانساني ) الذي الح عليه ، ليس شيئا فرديا ، لاننا نكتشف فيه شيئا مشتركا تؤكد عليه الحلول الفنية المتنوعة التي يقدمها ( ليلى نصير ) في تجاربه الاخرى ، حين يربط بين مصيره ومصير الآخرين ويؤكد على تلاحمه معهم ، وخصوصا في اعماله الاخيرة التي بدأت تهتم بابرار المعاناة في وجوه النساء ، وبدأت تهتم بتفاصيل الاطار الذي وضعوا فيه ، فاغنى ذلك تجربته واوصلها الى المشترك الذي يجعل التعبيرية عندهما عاما له صلته بالواقع الاجتماعي .

ليلى نصير

١٩٤١

ان تجارب ( ليلى نصير ) الفنية متنوعة جدا منذ عودتها من دراسة الفنون في ( القاهرة ) ، اذ بدأت من تجارب واقعية لاشخاص وزهور ، برماديات وبلون واحد ابيض ، على خلفية بلا لون ، وانتقلت بعد ذلك الى تقديم موضوعات انسانية ، تتفاوت في مدى تحويلها للواقع والاشكال وخصوصا لوحاتها عن ( التمييز العنصري ) التي تحولت الاجساد البشرية فيها الى عظام وجماجم ، للتأكيد على خطر وتهافت هذه النظرية .

ثم استقرت على أسلوب خاص هو مزيج من ( التشخيص ) و ( التجريد ) اذ ان بناء اللوحة الاساسي تجريدي ، لكن العودة الى التشخيص في التفاصيل هي الهامة وهي التي اعطت ( المضمون ) لعملها كله ، وهكذا وجدت أسلوبا قادرا على التعبير عن الموضوعات الانسانية المختلفة ، ومقنعا لانه بعيد عن الصياغة التسجيلية الحرفية .

واعتمدت بالتفاصيل المجزأة ، التي رسمت ضمن مساحات هندسية مهشمة واوحت بالتكوينات المهتزة ،





أحمد مادون - نساء  
١٩٨٢

### أحمد مادون

١٩٨٣ - ١٩٤١

ولد أحمد مادون في تدمر ، وعاش هذه المدينة الاثرية ، وتلقى درسه الاول في الفن فيها ، ولهذا تلح عليه الوجوه التي تذكرنا بتدمر دوما ، وعيون تعود بنا الى تماثيل تدمرية ... ولهذا فقد استقى تجاربه الفنية من عالم غني ... تتحكم فيه القوى التي تعود الى الاسلاف ... الذين نراهم من خلال العيون والاشكال التي استقاها من عالم طفولته . وفي نفس الوقت ، تأثر ( أحمد مادون ) بالتجارب الفنية العالمية المختلفة ، ( بيكاسو ) من جهة ، وتجارب الفنانين السرياليين ، وان تأثر هذه التجارب يعادل تماما تأثير تدمر عليه ، ووجودها في عالمه الذاتي ونحن نحس بأنه لم يقتصر على هذين التأثيرين الهامين ، بل تأثر بمعلولا ورسمها العديد من المرات ، وبأشكال متقاربة ، جبل وبيوت وداخل بين السماء والارض وقد أعطى لهذه التجارب أهمية كبيرة لا تقل عن ( تدمر ) و ( الفن الحديث ) .

وهكذا توزعت تجاربه بين عدة عوالم ، وعلى عدة اتجاهات ، وكان واضحا أنه لا يريد أن يقف عند ( أسلوب واحد ) ... ولا يلجأ الى صياغة واحدة ، لهذا تطورت هذه التجارب معا وعلى نحو مستقل ، بحيث نرى مجموعات مختلفة تتطور معا ، وتشكل أحد وجوه التجربة . لكن من الواضح أن أكثر هذه الوجوه اقناعا هو الوجه الذي ارتبط بتدمر ، والذي يكشف عن صياغة تعبيرية واضحة ، ذلك لانه لم يسجل لنا رؤيته لتدمر وفنها ، ولم يقتصر على ذلك بل استعاد ( تدمر ) عبر تعبيره الذاتي الخاص ، وقدمها من خلال حلم معين يلح عليه ، أو عالم خاص نرى فيه خصوصية . ان لوحة ( نساء ) التي رسمها عام ( ١٩٨٣ ) ، تعطي فكرة عن أسلوبه ، فهو يرسم لنا هواجس هؤلاء النسوة الموزعات على حقل ، ومعاناتهم وساعده الوجوه التدمرية بما تحمله من تعبير على التأكيد على الجانب الذاتي الذي ينهل منه ليقدم صياغته ، وعلى تقديم فنه ، وهكذا ترابطت الصياغات الفنية والحلول التشكيلية العريقة مع المضمون الجديد الذي قدمه



لنا ، وتلاقت مع عالم ذاتي غني بالرؤى والمآسي ،  
وتفجر ذلك كله على قماش اللوحة ، فنا خاصا .  
فكان ( أحمد مادون ) حين يقوص الى اعماق  
نفسه ، معبرا عن خصوصيتها ، يربط بين هذا العالم  
وبين فنه ، ويجد نفسه أمام ( تدمير ) بشكل أساسي  
حيث تمتزج الرؤى المتنوعة المصادر وتنصهر أمام  
طفيان عالم ذاتي غني له جذوره العميقة في الارض  
التي نشأ فيها وترعرع .

### علي السرميني ١٩٤٢

لم يكن ( علي السرميني ) تعبيرا في البداية  
وانما كان اقرب الى الواقعية ، لكن دراسته في ( برلين  
الشرقية ) وتأثره ببعض الاعمال الجدارية التي تقدم  
مفهوما خاصا جعلته ( تعبيرا ) .  
وان اهم تجارب ( علي السرميني ) في هذه المرحلة  
لوحته الهامة عن ( فلسطين ) التي نفذها عن طريق  
المواد الحديثة ، التي ساعدته على تقديم عمله ، اذ  
استخدم ( المينا ) في عمله ، وقدم محاولة لعمل جداري  
هام يعتبر من اهم تجارب هذا الفنان .  
ان الصياغة التي قدمها في تحوير الاشخاص ،  
وكذلك الرؤية الحرة للتكوين قد اعطت للعامل الذاتي  
اهمية ، وجعلت تجربته تحظى بالاهتمام .

### هند زلفه ١٩٤٢

تأثرت تجارب الفنانة ( هند زلفه ) بموضوعات  
مأخوذة من البيئة في البداية وذلك بعد تخرجها من  
كلية الفنون الجميلة ( قسم الحفر ) ، ولكن تجربة  
( هند زلفه ) اخذت تتأثر بالتعبيرية شيئا فشيئا ،  
وبدأت تولي العناية للعامل الشخصي في العمل ، ولم  
تعد تنقل ما ترى بل تقدمه عبر رؤيتها الخاصة ،  
ومفهومها الشعري الوثيق الصلة بعالمها الذاتي .  
ونرى ذلك واضحا في لوحتها الهامة ( المطران  
كابوجي ) . التي رسمتها من خلال عالم خاص ، يولي  
الدقائق العناية ، ويهتم بالتفاصيل القلمية ، وعلى  
الرغم من لجوئها الى ( قلم الرصاص ) في كثير من  
الاحيان لكن هذه التجارب التي تعتمد على المفهوم  
الحفري قد اكسبتها قدرة على التعبير ، بصياغة هي  
مزيج من عالم ذاتي غني بالرؤى الخاصة ومن محاولة  
ط المعالجة بالصياغة الشعرية والمعبرة .



أحمد مادون - نشاء اليوم (١٩٨٣)



علي السرميني - منظر .





أسماء فيومي - الأطفال . ١٩٧٩

### عبد الله مراد ١٩٤٤

لقد اكتشف ( عبد الله مراد ) في المناظر الطبيعية منطلقا لتجربته الفنية ، اذ صورها وحوورها الى اشكال تجريدية بحس لوانى مرهف وعجينة دسمة ، واعطى شواطئه عليها صخور ، وبحر في الافق يسده ، وبسط اشكاله المتداخلة ، وتلاعب بها حتى يجمع بين متناقضين ( الواقع ) و ( التجريد ) ، ولكن ذلك كله يخدم عالمه الداخلي الخاص الذي دأب على امداده بالموضوعات المختلفة .

وقد ترجمت تحويرات الصخور وتعديلات الاشكال ، هذا العالم الذاتي بكل وضوح ، ولعب تهديم الشكل دورا هاما في ابراز أهمية عالمه الداخلي ، واعطائه الدور الاساسي .



هند زلفة - المطران كبولشي

### اسماء فيومي ١٩٤٣

تأثرت ( أسماء فيومي ) في بداية تجاربها بالتجريد ، وقدمت علاقات لونية خاصة بين لون ارجواني واسود ، وكانت ترغب بالابتعاد عن الشخصيات وذلك جعلها من الفنانين التجريديين .

لكن ( أسماء ) تطورت بعد ذلك لتتجه الى تقديم موضوعات أكثر صلة بالاحداث السياسية ، من خلال تحويرات ادخلتها على المساحات المجردة المتحركة التي أصبحت تمثل ( الفدائي ) و ( القدس ) ، الى غير ذلك من الموضوعات .

لكن الانتقال الكبير والهام في تجربتها ، قد تحقق في مرحلة جديدة حين تراكمت ( التجريد ) ، وتخلت عن التكوين التجريدي الذي تبني عليه لوحاتها وبدأت تتجه الى موضوعات على صلة بوضع ( المرأة ) ، وقدمت في هذه المرحلة عدة تجارب هامة تؤكد على الجانب الاجتماعي ، ولكن العناصر المستخدمة عبارة عن تداعيات لرؤى خاصة ترجع الى اعماق أعماقها ونحن قادرون على اكتشاف الرموز المختلفة ، والتحويرات التي أجريت على الاشخاص تحت تأثير العامل الذاتي الفني الذي تحول من صيغة شخصية الى لغة مشتركة مع الآخرين لتقدم ( الموضوع الانساني ) ، وقد لجأت الى الرسوم الطفولية العفوية في كثير من أعمالها كما ربطت هذه الرسوم بعامل خاص طفولي ، ولهذا بدأنا نحس بأن العالم الذاتي يزداد قوة وتأثيرا وخصوصا في أعمالها الأخيرة التي أصبحت تلح على الطفولة والسلام وعلى الاماني لعالم أكثر انسانية ، وأكثر بعدا عن الخوف والدمار .



واقتربت أعماله من التجريد في مرحلة من المراحل ، التجريد التعبيري الذي يعكس الأعماق ويترجمها ، ولجأ الى الصيغ العضوية المتحركة والملونة ليعكس ما هو انساني الى أبعد الحدود ، وذلك بعد أن ترجمه باللون معبرا عن ( عالم خاص ) .

وفي المرحلة الأخيرة من تجربته اقترب من الواقعية ، لتقدم لنا عالما من الرؤى ، إذ بدأنا اللوحة تترجم الواقع لكن التحويلات بقيت خاصة وقدمت الانسان في وحدته رغم البشر الآخرين ، والاسى الذي يلف الوجود ويتحكم بالحركات والاضاع .

ولهذا أصبحت لوحته عبارة عن العالم مصورا لنا من خلال أوضاعه الخاصة ، وعلاقاته الانسانية ، وبشاعرية خاصة تؤكد على نى عالمه الذاتي ، ومحاولاته ربط هذا العالم بالمشكلات المختلفة التي تعيشها ، وهكذا أوجد المعادل الموضوعي للعالم الذاتي . وهكذا نكتشف صيغة تعبيرية خاصة ، في أعماله لها تفردا وعلاقاتها المختلفة .

علي سليم خالد  
١٩٤٤

ولد ( علي سليم خالد ) في ( تدمر ) ، وتأثر بالتراث العربي لهذه المدينة في البداية ، واختار من ( تدمر ) القبور المختلفة التي تتصاعد فيها الرؤى الجميلة ، المختلطة بالرعب ، والذي نحسه في لوحاته التي تترجم لنا الانفعالات ، التي تتحكم بالانسان حين يزور المقابر التدمرية ، ويرى عوالم ما بعد الموت ، والمختلطة بالاجواء الحلمية والسيرالية ، التي عبرت عن رؤى طفولية غريبة .

وان دراسته في ( باريس ) قد ساعدته على تطوير تجربته تقنيا ، وعلى الاستفادة من الاتجاهات المعاصرة في ( الحفر على الحجر ) ، ولهذا فقد تنازعت لوحته اتجاهات عديدة ، بعضها ( تجريدي ) وبعضها الآخر . ( تعبيري ) ، هو خلاصة لما استفاده من تجربته الفنية الحديثة ، ومن عوالم الغموض والسحر والمقابر التي استقى منها ، وهكذا تعايشت الرموز مع بعضها ، وتداخلت عبر الذاتية الخاصة ، التي أعادت دمج كل شيء ضمن لفته الفنية ، ولهذا لانرى الا الطابع الفردي ، الذي يؤكد على مدى قوة العالم الداخلي ، وسيطرته على كل شيء ، ومدى قدرته على تذويب كل الاشكال ، لتعكس في النهاية ، معاناة داخلية عميقة هي المنطلق الرئيسي الذي يحور كل شيء ليخدم هدفه .



عبدالله مراد - تكوين



عبدالله مراد - تكوين



عبدالله مراد - تكوين





فؤاد أبو سعده - عنقرة

ونحس بأن في علاقات الاشخاص التي يقدمهم وقد استعان ( جورج ماهر ) بأسطورة (جلقامش) لنا ، بعض مفاهيم الحركة المستمرة التي تربط رؤيته ( بالارابسك ) اذ ان التداخل يوحى لنا باستمرارية الحركة وتداخلها ولا نهائيتها مما يعطي لاشكاله ديمومة وحياة تبعده عن الوقوع في المفهوم السكوني لبعض التجارب الواقعية الاخرى .

فؤاد أبو سعده

١٩٤٦

في اعمال ( فؤاد أبو سعده ) تكشف شيئين اساسيين ( جس شعري ) و ( تعبيرية تراجيدية ) ، فالشاعرية هي الاساس الموروث من طبيعته العميقة ، وتعبيرية لها جوانبها العميقة المرتبطة بالاحداث ، وهي الشكل الاكثر عفوية حين يجد الفنان نفسه امام الطبيعة منسجما مع مشهد جميل يفتح أعماق ذاته ، البحر وما يحمله من مشاعر والطيور وما تملكه من قدرة على الايحاء والتعبير عن الانطلاق ،

ونحن أمام رؤية شاعرية مأساوية تعبيرية ، حين يطرح الفنان موضوعا ويستخدم الرموز للتعبير عن هذا الموضوع لهذا نرى الحصان والثور فقد استخدمهما لتقديم الحدث التراجيدي .

ونحس بأن لوحته في بدايتها الاولى تملك هذا التناقض بين هذين العنصرين والارادة تتجاوزهما الى



جورج ماهر - على الشاطئ

جورج ماهر

١٩٤٥

يقدم الفنان (جورج ماهر) مفهوما اخرًا للتعبيرية، ينطلق من الاجساد البشرية الهرقلية ، التي نراها متحدة مع بعضها في صيغ متداخلة ، فلا نميز شكلا عن الآخر في عمله ، ونحس بالحركة التي تلف كل شيء ، ونرى التشويه للاشكال نتيجة لحالة درامية ومأساوية .

وحين يرسم اشخاصه من منظور ادنى من الوضع الافقي المألوف للمشاهد ، ويضخم الارجل والايدي ، لتساعده على التعبير عن قوة الانسان وجبروته ، وفي نفس الوقت تهدمه وتشويهه وهكذا يقدم لنا ، الانسان القوي الجبار ، متحدا مع غيره يعاني من وضعه هذا، الذي يحمل المأساة ، وفي نفس الوقت الخلاص .

وذلك لان هذا الانسان الهرقلي ، قادرا على المقاومة ولا تغلح هذه القوى في تحطيمه لجبروته ، كما انها لا تستطيع منعه من ممارسة دوره ، بل يشرّب قويا معبرا ومتحديا .

وقد استعان ( جورج ماهر ) بأسطورة (جلقامش) بعد ذلك ، ورسم عدة لوحات مستوحاة من هذه الاسطورة ، التي ساعدته على تقديم الشخصيات البطولية في صراع مع بعضها ، وخصوصا (جلقامش) و ( انكيدو ) واضفى على الاسطورة مضمونا معاصرا على علاقة الانسان العربي المعاصر ، وتمكن ان يتوصل الى مفهوم للتعبيرية اكثر واقعية واسطورية في نفس الوقت ، وعكس عبر تشويهه عنف المعركة التي يخوضها الانسان المعاصر واستمرارها ، واكد على وضع الانسان الذي يسعى الى الافضل ، وهو لهذا يتعرض لما تعرض له من تشويه وتحريف كاريكاتوري .





عبد القادر عزوز - تكوين

تركيب يطرح الموضوع الخارجي بحس جديد والفة خاصة .

وهذا يعني أن التعبير الشعري كان الأسبق والأعرق في ذاته ، لكن الأحداث الخارجية قد دفعته إلى التخلي عن الشاعرية ، ليعكس الأشياء الخارجية ، وتفلت منه هذه الجوانب الشعرية في كثير من الأحيان ، حين يرسم معتمداً على حدسه الخاص ، وسجيته الشخصية ، لكنه حين ينفصل لحدث خارجي ويتأثر به ، ويزداد تعبيرية ويغيب اللون الشعري الرومانتيكي أمام قسوة الحدث ، لهذا نرى الطيور تصبح عنيفة بعد أن كانت جميلة والطبيعة تتداخل مع الإنسان ، الذي شوه ، وتصبح قاسية ، تعكس الوجه الآخر للحقيقة ، وجانبها الثاني الذي لا يقل أهمية عن الوجه الشعري الأول .

ويربط ( فؤاد ) بين فنه ومعاناته في كل لحظة من اللحظات ويسجلها في أعماله ، عبر شتى الصيغ التي تلائم الموقف الذي يعاينه ، مهما كان هذا الموقف ، الذي يعاينه ، مهما كان هذا الموقف ، علاقة إنسانية ، أم تعاطفاً مع آخر أو صراعاً مع رغبات مكبوتة تريد التحقق ، وقوى تمنعها من أن تتحقق .

وحتى حين تغيب الشخصيات من أعماله ، ونرى اللغة التجريدية ، التي تقدم الأشكال الملونة المتداخلة ، التي أصبحت أكثر عفوية وترابطاً مع بعضها ، واندماجاً تكشف عن الأعماق الذاتية والأشكال المشوّهة والمحرّفة ، وعن الخط الذي يربط بين الأشكال في وحدة ، هي علاقة بين إنسان وحيوان وشكل ، تتداخل معا في صياغة موحدة .

وحتى حين يلجأ إلى الأساطير القديمة ، والموروثات الشعبية يستخدمها فهو يربط بين ما في أعماقه من ( معاناة ) وبينها ، ويقدمها بصياغة ذاتية ، تؤكد قوة التعبير الذاتي وعنفه .

### عبد القادر عزوز

١٩٤٧

في البداية انطلق ( عبد القادر عزوز ) من تصاوير الجدران القديمة في مدينة ( حمص ) ، وربط بين هذه الجدران وبين الإنسان الذي يعيش في المدينة ، وأكد على العلاقة الصميمية التي تربط الإنسان بالمكان الذي يعيش فيه ويتفاعل معه .

وهذه التجارب الأولى أعطته المنطلقات التي تطورت بعد ذلك لتصبح لغة فنية متميزة ، تشكل الأساس لكل أعماله ، وذلك حين استفاد من اللون المحلي الذي يستخدمه سكان المناطق القديمة في الريف .

ورسم لنا صورة عن علاقة صميمية تؤكد على أهمية عالم الطفولة عنده الذي انتزع عدة مشاهد أصبحت تتردد على مخيلته ، وتنعكس في لوحاته ، لتقدم الواقع كما يراه عبر الصياغة الخاصة .

وفي مرحلة تالية من تجربته بدأ يولي الإنسان أهمية كبيرة ، الإنسان الذي رسمه على خلفية مشهد من البيوت القديمة ، يعيش المأساة ونحس بوحدته التامة أمام الحياة ، فهو وحيد حتى حين يكون مع الآخرين ، وهكذا ازدادت تجربته تعبيرية ، وذاتية حتى في لوحاته التي رسمت الطبيعة أو الزهور التي نحس بمدى عكسها لعالمه الخاص ورؤيته الشخصية .



ومن الفنانين الذين تأثروا بالتعبيرية الفنان (نذير اسماعيل) الذي انطلق من رسوم قدمها للاحياء القديمة الشعبية ، التي ترعرع فيها ، ولكنه حمل المعاناة التي تترجم طفولة ماساوية ، وتعبيرا عن مشاكل عميقة اعطت المخزون الداخلي الذاتي الضروي لكل فنان تعبيري .

ولقد طور ماأخذ من طفولته من جوانب ذاتية ، ومارسها من اشكال من البيئة التي حوله ، ودمج ذلك كله في صياغة فنية تتمتع بخصوصية وأضاف إليها الجانب الانساني ، حتى يتجاوز الدائرة الذاتية ، والصياغة التسجيلية الاولى .

واعتمد (الانسان) في أكثر تجاربه الاولى ، التي تجاوزت المراحل السديمية ، وذلك لكي يعبر عن (الواقع) الذي يريد تقديمه ، ونرى هذا الانسان وقد احيط بمساحة سوداء ترمز الى الواقع وقدم علاقة الانسان بالواقع عبر هذه الخصوصية .

ولقد احاط الانسان بالسواد ، وبرزت الاشكال من خلال هذا الجو ، او عبر عن الاطار ... في علاقات هندسية ، او خطوط تحجز هذا الانسان ، وبرزت على الوجوه والاشكال الانسانية بعض المظاهر التي تدل على قوة المعاناة ، حيث تهشمت المعالم الاساسية للانسان ، وضاعت سماتها المميزة وبرزت معاناتها ، والى على علاقة الانسان بالاشجار والطيور والبيوت والاحياء القديمة ، كأنه يريد أن يرمز الى كل العوامل التي تقف بوجه هذا الانسان من قوى تسعى لتدميره ، وصراعه معها لكي يتحرر من قبضتها ، وكل العناصر التي تساعد على مقاومة شرطه الانساني .

ان الانسان يعاني ، ويحاول هذا الانسان ان يقاوم مايسبب له هذه المعاناة ، وقد يستسلم بعض الناس ، ويتجاوز بعضهم واقعه ، وكن يبدو هذا الانسان على أنه متعدد المواقف ، سبب الاشخاص المرسومين لهذا لانرى الرؤية المثالية بقدر ما نرى تباين الاوضاع ، حسب الظروف والحالات .

وهو يوزع تكويناته المتحركة على مساحة اللوحة ، ولهذا نراها تندمج الاشجار مع البشر ، والبيوت مع الحيوانات ، ونرى هذا الايقاع ضمن علاقات الاشكال والاشخاص .



نذير اسماعيل - وجوه

ان المساحة السوداء تشبه الارض التي صلب عليها الانسان عند بعض التعبيريين ، ونحس بعمق التعبير الذاتي في الوجوه المرسومة ، التي تعكس معاناته هو ، وتوحده مع شخوصه ، الذين يمثلوا جزءا منه لا يتجزأ ولهذا نراهم يقدمون لنا دقائق الحياة اليومية ، وبغفوية تكشف عن رؤية (نذير) الفنية .

الهذا قدم (نذير) عملية تصعيد للمشكلة الذاتية ليربطها بما هو مشترك عبر صياغات مختلفة تصل الى الشاعرية أحيانا ، وذلك حين يحرك شخوصه في علاقات حركية تخلق التآلف بين الناس ، لكي يتجاوز الفرد ما هو خاص الى ما هو عام ، ويحقق التضامن الانساني كما أنه يحقق علاقات خاصة تربط الانسان بالاشجار والبيوت والحيوانات وذلك عبر تكوينات خاصة تحمل قيمة تعبيرية وانسانية .



## مأمون الحمصي

١٩٤٩

لقد انطلق ( مأمون حمصي ) من الانطباعية ، اذ أحب الطبيعة ورسم الوجوه ، وكان ملونا قبل كل شيء ، واتجه بعدها الى الطبيعة الصامتة ، واصبحت وجوهه أكثر صلابة وعمقا فيما بعد ، وأكثر اعتمادا على بناء اللوحة باللون .

ولقد كانت تلك هي البداية التي ساعدته على اكتشاف نفسه .

ولقد أحب المساحات الكبيرة التي يبسطها ويلونها ، ورسم على هذه المساحات بعض الحيوانات ، من بقر وماعز ، واخذت حيواناته تعكس الجانب الانساني في عمله ، ضياع الانسان ضمن الطبيعة ، وحيرته وتردده وهكذا عبر ( الماعز ) عن رؤيته حين استفاد من اوضاعه على المساحة ليقدم ( المضمون ) .

أما تجاربه التي اصبحت معبرة عنه افضل تعبير فهي التي قدمت لنا سلسلة من اللوحات اطلق عليها اسم ( الانسان ... والارض ) وقدم عبرها علاقات مختلفة لوضع الانسان على ارضه .

والانسان الذي قدمه لنا ضخما قويا وهرقليا ، قد اصبحت مصلوبا ومقيدا على المساحة الشاعرية ، وقد تحقق انفصاله عن جمال ارضه نتيجة لما يحيط بهذا الانسان من قوى تعاديه ، وهو لهذا قدم تراجيدية حياة الانسان في علاقاته مع ارضه ، اذ ان هذا الانسان الهرقلي الذي حقق المعجزات وأحب الارض ، قد صلب عليها ، وعليه أن يبذل الجهود كي يحقق الانتصار .

وفي تجاربه الاخيرة ، ازدادت اشكاله مأساوية وتعبيرية ، وبدأت تظهر القوى المعادية لهذا الانسان عبر وجوه هندسية ، توحى لنا بصراع بين القوى المختلفة الموجودة في الحياة .

وقد أعطى عن طريق الصياغة الجديدة المنظمة للمساحات ، واللغة التشكيلية الأكثر تنظيما لها رؤية جديدة لها مفهومها الخاص الذي يبرز بوضوح توازن العقل مع العاطفة ، وتوازي التعبير الهندسي مع الصياغة التعبيرية ، والانسجام اللوني الذي يسيطر على العمل ليعطيه أبعاده .



مأمون الحمصي - الانسان والارض (زيتي) ١٩٨٤



مأمون الحمصي - الانسان والارض - (زيتي) ١٩٨٥



مأمون الحمصي - الانسان والارض (زيتي) ١٩٨٨





سعيد الطه - تكوين

يوسف عبدلكي

١٩٥٢

ان الفكرة الاساسية التي تدور اعمال ( يوسف عبدلكي ) حولها هي فكرة ( الحرية ) ، حرية الانسان المقهور والمضطهد ، ووضع هذا الانسان الذي يعاني من فقد الحرية ، وذلك بفعل القوى الفاشية التي مارست اضطهادها عليه ، وحولته الى مجرد شيء من الاشياء .

ولهذا فالانسان يخوض معركة مصير من اجل حريته ، وهي جوهر وجوده ، ولهذا فهو يعاني من ( الاستلاب ) ، وهذا الاستلاب قد جعل ( التعبير ) محور التجربة ، لان تصوير وضع الانسان المقهور ووضع اللا انساني ، قد جعل التحوير والتشويه وسيلة اساسية للتعبير عن مأساة الانسان .

ونحن نرى الانسان عنده تارة مشنوقا ، وقد ربطت يداه خلف ظهره ، وتارة مسجوننا تمارس عليه كل وسائل القهر ، غارقا في الظلام الاسود ، يساق الى الموت بأشكال همجية ، ونرى القتل والتعذيب بأشكالهما المختلفة ، ونحس بالوجه المظلم للعالم الذي يقدمه .

وقد لجأ الى عدة تقنيات ، وصياغات للتعبير عن افكاره هذه ، تارة عن طريق الاعلان المباشر واخرى عن طريق الرسوم بالحبر الصيني او القلم وثالثة عن

سعيد طه

١٩٥١

مع ( سعيد طه ) ، نرى التعبيرية بشكلها الاكثر واقعية ، من حيث استخدام الاشخاص ، ومن حيث الاعتماد على التشويه الكاريكاتوري والرموز الاكثر تعبيرا والمنفذة بواقعية .

ولا شك في ان ( سعيد ) كفيه من التعبيريين يعتمد على ربط فنه بذاته ، وبمواقفه ، يترجمها عبر الاشكال ، الانسان يلعب الدور الاساسي فيها ، نراه امام المساحات والمرايا والاشكال المحيطة به ، ان هذه الاشكال قد حورت الانسان ، وتغلبت عليه ، فأصبح مخيفا في كثير من الاحيان ، وفي نفس الوقت نرى الجوانب الاخرى التي تكشف عن ان هذا الوضع هو وضع مؤقت لهذا الانسان ولا بد من ان يتجاوزه ليعود الى ما كان عليه .

ان التشويه والتحوير ، الذي يصل الى حد البشاعة قد استخدم على نطاق عالمي ، وعرفناه في حركتنا التشكيلية ، وقد اعتمدت التجارب التعبيرية التي اخذت شكلا اجتماعيا عليه كثيرا ، وذلك لان اكتشاف اعماق الانسان ، وتقديمها على الوجوه وسيلة



## الصياغات المختلفة التي قدمها .

في البداية رسم الوجوه الحزينة على البحر في مدينته ( طرطوس ) بالخطوط وحدها ، متأثرا ببعض تجارب ( بيكاسو ) الهامة وعكست هذه البداية عالم الطفولة واحلامها ، وحزنها الرومانتيكي، وقد كشفت تجاربه الاولى عن موهبة مبكرة لرسام متميز .

وحين تطورت تجاربه ، بعد ذلك ، وخصوصا حين دخل ( كلية الفنون الجميلة بدمشق ) ، وبعدها بدانا نراه يلح على الارض التي رسم عليها الاشكال الانسانية، ويلح على عجينة اللون الدسمة التي يصيغ منها هذه الاشكال المختلفة ، ويؤكد على اهمية الترابط بين الانسان ومايحيط به .

وازدادت لوحاته بعدا عن الشخصيات ، واغراقا في تجريدية تعبيرية ، وبدانا نحس باضطراب شديد ، اذ تأثر بمختلف التيارات الحديثة الفنية .

وخصوصا في اعماله التي رسم فيها الاحياء البحرية ، وقدم لنا عوالمما تشبه في كثير من الاحيان اعمال ( ميرو ) ، ولكن بصياغة خاصة ، وبعجينة لونية متميزة ، ووجد في هذه الاشكال المختلفة ، وسيلة هامة للتعبير عن عالم داخلي مضطرب . عكسته اشكال بحرية غريبة ، وقدمت لنا مشكلته .

ولكن ( غسان ) عاد بعد ذلك الى الصياغة الواقعية في اعماله الاخيرة ، حين رسم لنا مشاهد الناس امام الشاطئ ، وقدم لنا ( مقاهي البحر ) ، وعبر عن مأساة الناس في الوجوه ، والحركات ، وهكذا حملت تجاربه تطورا كبيرا في التكوينات ، او في الاشكال ، فكانه عاد الى الوجوه مرة اخرى يصب عن طريقها ما يريد قوله، وتعكس الوجوه دوما الاعماق المساوية .

### غسان نفع

١٩٥٣

لقد انطلق ( غسان نفع ) من المفهوم التعبيري في الفن ، منذ البداية وعبر عن هذا الاسلوب بصياغات مختلفة ، وباشكال متعددة ، ذلك لانه قد اكد على اهمية التحريف للاشكال البشرية، وعلى وضع الانسان، ونحن نرى هذا في التجارب التي ربطت الانسان بالارض، او التي قدمت لنا الاشياء بدون انسان ، واحسنا بانها تعكس المعاناة مع ذلك .

وذلك لان كل ما رسمه قد عاشه وعبر به عن عالم مضطرب داخلي ، ينعكس في اشكال مختلفة ، وهكذا ... وجدت اللوحة عنده علاقتها الصحيحة بالعالم الداخلي ، وعبرت عن المعاناة بكل معنى الكلمة .



غسان جديد - الشاطئ

طريق الحفر بأشكاله المتنوعة ، ولهذا نرى الاعمال التسجيلية الدقيقة والمباشرة ، والمفاهيم التعبيرية التي تحور الاشكال وتشوئها ، وقد نرى الرموز المختلفة التي تدل على مفهوم جديد خاص لجأ اليه للتعبير عن الموضوع .

### غسان جديد

١٩٤٦

على الرغم من اننا نرى تجارب ( غسان جديد ) متنوعة في اساليبها وتقنياتها وفي الموضوعات التي تطرحها ، والتي تتارجح بين ( الواقعية ) و ( التجريد ) لكننا نحس بان طفيان الجانب الذاتي هو الاساس والجوهر في كل تجاربه ، وذلك لان هذه التبدلات الاسلوبية التي مر بها في تجاربه الفنية قد اكدت على الحيرة والاضطراب الداخليين الذين انعكسا في



لقد سعى ( زياد دلول ) الى رصد حياة فئة من الناس ، في مختلف تجاربه الفنية ، التي رسمها بالالوان الزيتية او المائية ، او حفرها على المعدن ، والراد ان يعري هذه الفئة ويفضح عالمها ، ولهذا فتجاربه تقدم لنا مضمونا واحدا رغم تباين التقنيات ، واختلاف الاساليب .

فمن هم هؤلاء الناس الذين تحدث عنهم ، وكيف قدمهم في تجاربه ، ولنبدا بأعماله في الحفر ، لانها اكثر اعماله دقة في التعبير لما يملكه من قدرة على استخدام المعدن ومعالجته ، ولما توصل اليه عبر هضمه للتقنيات المختلفة من أسلوب خاص .

ففي احدي لوحاته نرى شخصين يجلسان على كرسيين من النوع الانيق ( ستيل ) ، وقد عبرا عن وضعهما ، من خلال جلستهما وتشويه وجههما ، وهكذا نحس بالعلاقة الصحيحة التي تربط بين التشويه التعبيري وبين الوضع الطبقي لهؤلاء الناس ، انهم فئة تتعلق بالاثاث وتستخدمه ، وتعيش متعممة بما استخدمته ، لكن ... هذا الوضع افقدها اعماقها الانسانية ، حين احاط بها السواد ، وتشوهت معالم الوجه ، وطهرت المأساة .

## زياد دلول - الصيف لا يأتي غالبا

اما اللوحات المائية . فلا تختلف عن الحفر فيما تقدمه من مضمون ، اذ يؤكد على نفس الموضوعات ، ويحلل نفس الحالات . ( امرأة تحمل كأسا وخلفها الدانتيل ) ، و ( غرفة فيها طاولة وبرز جانب من انسان فيها ) ، و ( كرسي وزجاجة خمر ) و ( طاولة .. وامرأة تحمل صينية القهوة ) .

اما لوحاته الزيتية فهي اكثر جرأة في طرح المشكلة ، واكثر حدة في تصوير الوضع المأساوي لهذه الفئة ... من الناس ففي لوحة تمثل ( طبيعة صامتة ) استخدم الاشياء ببراعة ليقدم لنا حالة هؤلاء الناس .

اذ رسم ( طاولة وكرسي ونافذة ) ، وعبر من خلال الاشياء عن فكرته . اذ ان كل شيء نراه في عالم هذه الطبقة يبدو فارغا لا معنى له ولا أمل له بالخلاص ؟ ذلك لان النافذة التي تطل على الطبيعة الجميلة في الخارج ، لم تستطع ان تنفذ واقع الطاولة والكرسي المأساوي ، وذلك لان الطبيعة لم تستطع ان تكون مصدر الضوء الذي يخلص الاشياء في الداخل من مأساتها ، ولهذا لا خلاص الا بالفرار من الغرفة الى الخارج ؟ وهكذا توصل ( زياد دلول ) الى تقديم عالم متماثل

وفي عمل آخر له ، نرى النساء يجلسن حول طاولة ، والوجوه مشوهة ومتماثلة في التشوه ، والجلسة غريبة ، ويحيط بهن فراغ هائل يلف كل شيء ... لكن الشيء البارز هو ( الطاولة ) التي تكشف بترفها وضع هؤلاء الناس .

وتكرر نفس العناصر ( كرسيان وامرأة وكرسي .. و ( عدة أشخاص وامرأة وكرسي ) ... ) يد ووجه مشوه ) و ( وجوه ممسوحة المعالم في غرف مغلقة ) و ( كأس ووجه وحش على شكل انسان ) ... و ( اجزاء من امرأة خلف ستارة انيقة ) ...

وهكذا تروي اعماله قصة متسلسلة بعناصرها ، والتي تدل على عالم واحد ، له نفس المقومات ... كأنها شريط سينمائي يرصد حياة طبقة مترفة ، تعيش خلف الستائر وامامها ، وعلى الكراسي الانيقة المنمقة وخلف الطاولات العريضة التي اكتظت بالزجاجات والماكل ، والتي تحول الانسان عبرها الى نمطية قاتلة ، ومشوهة له ، نحس فيها بالفراغ ، فكأنها قد سجنحت اسيرة لتراثها ، وحجب عنها هذا الثراء كل ماهو انساني .



في هدفه وفي غاياته رغم اختلاف التقنيات ، وهذا يعني وجود شخصية فنية متميزة ، قادرة على رصد واقع فئة من الناس وتقديم مآساتهم ، التي يمكن تلخيصها بالعبارة التالية :

— ( انها واقع طبقة صاعدة من الناس ) لا يملكون الحس والوعي مما يجنبهم التحول الى اشباه بشر ، خلف الطاولات المزخرفة وغرف النوم المرفهة ، والذين يختفون خلف الستائر التي تحجبهم ليمارسوا ما يريدون .

### أهم الفنانين المذكورين في البحث الاتجاهات التعبيرية

• مروان قصاب باشي ( دمشق ١٩٣٤ )

• درس التصوير الزيتي في برلين الغربية ، ويعمل حاليا مدرسا في كلية الفنون في ( برلين الغربية ) .  
• أسلوبه تعبري يجمع الصيغة التعبيرية بموضوعات مستوحاة من بلاده ويربط بين الوجه الذي يرسمه مضخما والارض ، ويعكس عبره كل المضامين .  
• أهم أعماله :

١ - الفدائيون الثلاثة ( دمشق - ملك شخصي )  
٢ - وجه امرأة ( ملك شخصي للفنان )  
• لقد اخذت أهمية ( مروان قصاب باشي ) بالتزايد بعد ان خصص له جناح مستقل في بينالي البندقية لعام ( ١٩٨٢ ) واقتنيت عدة أعمال له من قبل عدة متاحف المانية غربية وعالية .

• برهان كركوتلي ( دمشق - ١٩٣٢ )

• درس التصوير الزيتي في ( القاهرة ) وفي المانيا .  
• أسلوبه تعبري يجمع العناصر الشعبية والجوانب التراثية ، والاقاصيص في تجربة خاص .  
• أهم أعماله :

١ - لن نساك يا شهيد ( ملك شخصي )  
٢ - المقاومة ( ملك شخصي )  
٣ - عز الدين القسام ( ملك شخصي )  
• لقد استقر الفنان ( برهان كركوتلي ) في المانيا الاتحادية ( فرانكفورت ) وهو يعمل هناك لخدمة القضايا العربية .

• لبيب رسلان ( دمشق - ١٩٣٩ )

• درس الديكور في كلية الفنون الجميلة بدمشق ويعمل في التلفزيون العربي السوري .  
• صياغته تعبرية وقد ألح على الانسان ومآساته ، وعلى الاجواء التي تحيط بهذا الانسان ، وما تولده هذه الاجواء من علاقات مأساوية .  
• أهم أعماله :

١ - الفارس ( المتحف الوطني بدمشق )

٢ - غرفة الاسرة (وزارة الثقافة - الفنون الجميلة)

• احمد مادون ( تدمر ١٩٤١ - ١٩٨٣ )

• درس الفن دراسة خاصة ، والح على الموضوعات المتصلة بالفن التدمري ، وقدمها ضمن تجارب خاصة .

• أهم أعماله :

١ - نساء ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )

• على السرميني ( حلب - ١٩٤٢ )

• درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق وفي برلين الشرقية .

• يعمل وكيلا لكلية الفنون الجميلة بدمشق .

• أسلوبه تعبري له سماته الخاصة .

• أهم أعماله :

١ - فلسطين ( المتحف الوطني بدمشق )

• هند زلفة ( دمشق - ١٩٤٢ )

• درست الحفر في كلية الفنون الجميلة بدمشق وفي ايطاليا .

• تدرس الحفر في الكلية حاليا .

• تتميز بصياغتها الشاعرية الدقيقة ذات المفهوم التعبري الخاص .

• أهم أعمالها :

١ - المطران كابوجي ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .

• اسما فيومي ( عمان - ١٩٤٣ )

• درست التصوير الزيتي في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وهي تعمل في التلفزيون العربي السوري .  
• تتميز بالمنطلقات التجريدية التي اعطتها الخلفية والتي جعلت تجربتها تملك الاساس الفني ، الذي تحول الى صياغة تعبرية تلح على الموضوعات المتصلة بالمرأة .

• أهم أعمالها :

١ - امرأة ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )

٢ - اطفال ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )

• علي سليم الخالد ( تدمر - ١٩٤٤ )

• درست الحفر في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، ودرس في ( باريس ) الطباعة الحجرية .

• أسلوبه يجمع بين عالمين عالم الطفولة الفني بمناصره التعبيرية ، وهو يربط هنا بصياغة حديثة وتقنية متطورة في الطباعة الحجرية .

• أهم أعماله :

١ - ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة )

٢ - من قرى حلب ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .

• عبد الله مراد ( حمص - ١٩٤٤ )

• درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق ،



ويعمل مدرسا للتربية في حمص .

- أسلوبه تعبري على خلفية تجريدية ، وهو يهتم بالاجواء التي يعيشها شخوصه ضمن الفراغات الخاوية .
- أهم أعماله :
- ١ - تجريد ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- ٢ - اشخاص في العراق ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- جورج ماهر ( حمص - ١٩٤٥ ) .
- درس الفن في برلين الشرقية ، ويعمل حاليا في الديكور في مؤسسة الاسكان .
- استفاد من تجارب الفنانين الالمان التعبيريين الواقعيين ، وقدم عدة تجارب ارتبطت بالاساطير القديمة في بلادنا ، والح على اسطورة جلقامش ليقدم عبرها المواضيع السياسية والاجتماعية المعاصرة .
- أهم أعماله :
- ١ - مولد انكيدو ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- ٢ - جلقامش ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- فؤاد ابو سعده ( السويداء - ١٩٤٦ ) .
- درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق .
- تأثر بالاتجاهات الفنية التعبيرية المعاصرة ، وربط بين المخزون الشعري الذي يملكه بهذه الاتجاهات ليقدم موضوعاته .
- أهم أعماله :
- ١ - تكوين ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- ٢ - تكوين ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- يعمل حاليا في الجزائر كمدرس للتربية الفنية .
- عبد القادر عزوز ( حمص - ١٩٤٧ ) .
- درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق .
- تأثر بالبيوت الشعبية في البداية في موطنه الاساسي ، وعكس عن طريقها عدة مواضيع ثم ادخل الانسان كعنصر اساسي في تجربته .
- أهم أعماله :
- ١ - شخصان ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- يعمل حاليا في الجزائر كمدرس للتربية الفنية .
- غسان جديد ( طرطوس - ١٩٤٦ ) .
- درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وهو يدرس التربية الفنية في طرطوس .
- أسلوبه متعدد ويلج فيه على الجوانب التعبيرية احيانا ، والتجريدية احيانا اخرى ، ويربط بين هذه الجوانب وتلك .
- أهم أعماله :
- ١ - على الشاطيء ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .

٢ - على الشاطيء ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .

- نذير اسماعيل ( دمشق ١٩٤٨ ) .
- درس الفن دراسة خاصة ، ويعمل كرسام هندسي .
- اعتمد على الاشكال الانسانية المهشمة التي تقاوم الوضع المأساوي الاسود المحيط بها ، وربط ذلك بتفاصيل دقيقة شاعرية مستقاة من البيئة الشعبية .
- أهم أعماله :
- ١ - وجه ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- ٢ - اشجار ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- مامون حمصي ( دمشق - ١٩٤٩ ) .
- درس الفن دراسة خاصة ، ويعمل حاليا في المؤسسة العربية للاعلان .
- ارتبطت تجربته بالارض وعلاقتها بالانسان في حياته ، مستخدما رموزا مختلفة للتعبير .
- أهم أعماله :
- ١ - الانسان والارض ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- ٢ - الانسان والارض ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- سعيد طه ( حلب - ١٩٥١ ) .
- درس الحفر في كلية الفنون الجميلة بدمشق .
- بدأت تجاربه بصيغ تعبيرية ، ربطها بعد ذلك بجوانب زخرفية شاعرية ودمج بين العالمين في أعماله المتأخرة .
- أهم أعماله :
- ١ - زخارف ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- ٢ - تكوين ( حفر ) ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- يوسف عبدلكي ( القامشلي - ١٩٥٢ ) .
- درس الحفر في كلية الفنون الجميلة بدمشق .
- يتابع دراساته في ( باريس ) حاليا .
- لجأ الى عدة تقنيات للتعبير عن افكاره والح على استلاب الانسان في هذا العصر .
- أهم أعماله :
- ١ - الحصان ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- غسان نعنن ( حمص - ١٩٥٣ ) .
- درس التصوير في كلية الفنون الجميلة بدمشق .
- عبر عن افكاره بصياغات مختلفة ، بعضها واقعي ، واكد على الجوانب السياسية والاجتماعية في أعماله الاخيرة .
- أهم أعماله :
- ١ - من وحي لبنان ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .



## الاتجاهات العربية المعاصرة

حين نتحدث عن الاتجاهات الفنية التي تأثرت بالتراث العربي ، لابد لنا من شرح ما نعنيه بهذا التراث ، لان التراث هو ما تركه الاجداد لنا من انتاج فني ، ومن حلول تشكيلية أصبح لها تأثيراتها المتنوعة على الفن التشكيلي المعاصر في سورية والوطن العربي ، وذلك حين لجأ الفنانون الى هذا التراث يستعينون به لتقديم لوحة فنية حديثة لها صلتها بهذا التراث ، وما يحمله من مفاهيم ، ومن عناصر فنية تشكيلية وتجريدية .

ونحب التأكيد على شيء هام ، وهو ان التراث العربي ليس غريباً عنا كغيره من الحضارات ، لاننا نعيشه ونتفاعل معه يوميا ، في بيوتنا ، ونراه في كل مكان حولنا على الحاجيات والادوات المختلفة ، ونعيش في اجواء تعود بنا اليه كل يوم ، وذلك حين نزور بعض البيوت القديمة ، ومازال بعضنا يعيش فيها ، وهذه العناصر على اختلاف اهميتها ودورها تمثل جزءا هاما من شخصيتنا المعاصرة ، ووجودنا الحياتي ، ولها تأثيراتها علينا ، رغم طغيان الاساليب الفنية ، وما استحدثته من وسائل وتقنيات ، ولهذا فموقفنا من التراث يرتبط بقضية اعماق ، الا وهي :

ما هو موقفنا من النتاج الفني العالمي ، وما قدمه لنا من مفاهيم والتي تمثل جزءا هاما من شخصيتنا المعاصرة ؟

ان من الواضح ان التراث ، يمثل عنصرا هاما من العناصر الفنية التي تعطي الفنان شعوره بكيان مستقل عن الवाद ، لانه يعطيه الهوية الخاصة ، وقد لجأ الفنان اليه ليؤكد على أصالته وتفرده ، وهو يساعد على الصمود بوجه عملية طمس الوجود الحضاري للامة في لحظات التهديد والغزو ، ولهذا فهو يمثل سلاحا هاما من أسلحة اثبات الوجود ، تلجأ اليه الشعوب المستعمرة ، في معركتها مع مستعمراتها .

وقد لعب ( التراث العربي ) هذا الدور في جميع مراحل تصاعد الهجمة الامبريالية والصهيونية على الشعب العربي ، لتأكيد الوجود العربي ، والوحدة العربية ، اذ مثل تراثا مشتركا للعرب ، يساعد لمعى وحدتهم وتاقربهم ، لهذا لجأوا على هذه الوحدة ، ولهذا تقاربت بحوث الفنانين العرب حوله ، وزاد ذلك من احساسهم بوحدة الماضي والمواجهة المعاصرة ، والبحث المشترك عن المستقبل الذي يملك الجذور الموحدة .

لكن ، كيف عبر الفنان عن هذا التراث ، وكيف كانت نظرته له ، وكيف عالجه معالجة معاصرة ؟

ان الاجابة على هذا التساؤل تكمن في معرفة

التراث ؟ وتقصي اشكاله المختلفة التي ساهمت في اعطاء الاصاله للفن المعاصر ؟

ان من المعروف ، ان التراث العربي تراث ضخم جدا ، وهو غني بعناصره التشكيلية والتجريدية وبالابداع الفني ، وقد عبر عن ظروف المجتمع العربي في مراحل تاريخية مختلفة ، ويمكن ان نكتشفه في ( العمارة ) و ( الكتاب ) و ( الحاجات اليومية المصنوعة ) ونحسه في كثير من المعالجات الفنية سواء كانت تعبيرية او زخرفية او تجريدية ، ولهذا يشتمل التراث على جميع الاشكال الفنية التي لجأ اليها العرب بعد الاسلام ، وذلك في مختلف ارجاء الوطن العربي ، والاقطار الاسلامية وغيرها ممن تأثروا بهذا التراث ، وقد امتد لفترة زمنية طويلة ، محافظا على روح واحدة لها تجلياتها المختلفة ، وتأثيراتها المتنوعة ونحس بهذه الروح حين نقف امام كتابة او عمارة او آنية .

وقد تأثر الفنان بهذا التراث في مراحل مختلفة ، وبصيغ متنوعة ، لكنه في كل الاحوال ، اختار عنصرا من هذا التراث او اكثر ، وسعى الى تطويره واعاد تشكيله ، ليضيف مفاهيمه الجديدة ، واعتبره في كثير من الاحيان منطلقا للبحث عن شخصية فنية معاصرة ، ومقروءا وفق مفاهيم الفن التشكيلي المعاصر . وقد أسهم في عملية التجديد ، والبحث عن حلول جديدة لها جذورها العريقة ، ما قدمه الفنانون الاوربيون من انتاج استفاد من هذا التراث تشكليا ، فوجد الفنان العربي فيها منطلقا ساعده على تطوير بحثه ، وهكذا لعب الفنان الاوربي المستشرق ، او المستعرب دورا هاما في التنبيه الى أهمية التراث ، وقد حرص الفنان على البحث عن عناصر في التراث يستعين بها ، ويطورها وفق مفاهيمه الخاصة .

ويمكن ان نتفهم هذا بوضوح اذا عدنا لكثير من التجارب الفنية التي اخذت من التراث ، لنذكر مدى ارتباطها بالفنانين المستشرقين كما نستطيع ان نرى في بعض الحالات ، تجارب فنية أخرى ، استفادت من تجربة الفنانين المعاصرين الذين عادوا لتراث شعوبهم لتطوير تجربتهم ، واحياء ما يساعدهم على تقديم فن حديث اصيل .

وقد مرت تجربة الفنانين المتأثرين بالتراث العربي بعدة مراحل ، حتى توصلنا الى الصيغ الفنية الحالية ، اذ عرفت تجارب الرواد الاوائل ، بعض الرسوم للزخارف سجلها الفنانون في خلفية لوحاتهم ، فأعطوها الاطار التاريخي ، والمحلي ، وسجل اخرون المواقع الاثرية الهامة ، والبيوت القديمة والازياء ، ولكن اكتشفوا بأن لمعهم ان يدخلوا الى جوهر التراث ليقدموه ، لتحقيق هدفهم الفني الخاص .

ولقد وجدوا أن روح التراث تتجلى في ( الارابيسك )





عبدالمقادر أرنؤوط - كتابة عربية .

وهو حركة الخط الانهائية ، أو اللون أو البقعة أو الشكل ، كما وجدوها في ( الزخارف ) المختلفة ، و ( الكتابات ) ، والتي تعبر عن هذه الروح أيضا . وهكذا عمدوا الى ربط فنهم بالتراث من جهة ، وبالواقع المعاصر من جهة أخرى ، حين توصل كل فنان الى لفته الخاصة التي تمكنه من ان يعبر عن كل الموضوعات التي يطرحها الواقع الراهن ، بفن حديث فيه روح الماضي ، وطوعوا العناصر التجريدية والزخرفية لتقبل التعبير عن كل الموضوعات سواء كانت تراجيدية أو تعبيرية أو شاعرية ، هذا بالإضافة للموضوعات الجمالية والفنية التي قدموها ، والتي تحفل أحيانا بالرموز المختلفة التي استعان الفنان التشكيلي بها لتساعده على التعبير ولتعمق هذا التعبير وتمطيه الخصوصية .

ولهذا تنوعت الصيغ الفنية التي لجأ الفنان اليها ، حين تعامل مع تراثه ، ليقدم فنا تشكليا عربيا ، ونحن قادرون على اكتشاف هذا التنوع في المرحلة الراهنة من تطور الفن التشكيلي ، وذلك لان الفنان بدأ يعمق بحثه ، وينوع موضوعاته ، بعد ان اكتشف نفسه ، وتجاوز التجربة القلقة الى مرحلة الوثوق واليقين مما اكتشفه لتحقيق كل ما يرغب في التعبير عنه ولهذا نستطيع تقسيم التجارب الفنية التي ربطت فننا بالتراث العربي ، الى عدة اتجاهات اساسية وهي **أولا : التجارب التجريدية :** التي ربطت الفن بالصيغ التعبيرية التجريدية ، المستوحاة من حركة الخط أو الزخرفة ، والتي قدمت لنا عدة اساليب ، منها ما جمع الزخرفة والخط معا ، ومنها ما اقتصر على الكتابة العربية وحدها ، ونزع عنها المعاني المألوفة للكلمة المكتوبة ، واستخدمها كأحرف وحركات .

**ثانيا : التجارب الشخصية :** التي اهتمت على أهمية الموضوعات الانسانية والاجتماعية ، وأضافت الكتابة الى التشخيص ، أو الكتابة مع الزخرفة والتشخيص في آن واحد .

**ثالثا : التجارب الرمزية :** التي حاولت الاستفادة من مضمون الكلمات المكتوبة وابتقت عليه ، وقدمته بصياغة جديدة أعطت الأهمية للرمز الموجود في الحرف والذي يترافق مع الشكل ويتلازم تلازما أساسيا في تراث الخط العربي .

ولسوف نتحدث عن أهم الفنانين يمثلون هذه التجارب :

### عبدالمقادر أرنؤوط

١٩٣٥

في عام ١٩٦٢ ، أقام ( عبدالمقادر أرنؤوط ) أول معرض له ، جمع فيه تجاربه الفنية الاولى ، وكان

المعرض مفاجأة لكل من شاهده ، وذلك لانه قدم لوحاته بلا عناوين قائلا :

أفضل ان تبقى لوحاتي بلا ( عناوين ) ؟ ولكن المفاجأة لم تقتصر على لوحات بلا عناوين ، بل اكتشفنا في أعماله الفنية ، ما هو شاعري ، اذ استخدم الخطوط والالوان بصياغة شاعرية ، وقدم لنا الشكل المختزل والرمز ، واستقى علاماته من التراث ليحقق مفهوما جديدا للتصوير الزيتي ، يعني بتبسيط الاشكال واختزالها ، وقدم لنا البسيط الذي يملك الطاقة التعبيرية العميقة واللامحدودة .

وسافر ( عبدالمقادر ) الى روما لدراسة الفن التشكيلي ، وعاد ليحمل معه مجموعة من اللوحات التجريدية التي تملك العلاقات اللونية المتداخلة والعميقة الابعاد ، وعكس الشاعرية عبر اللون الشفاف الواحد المتدرج والمتناغم في درجاته الضوئية ، فأعطى الحركة والتعبير بدون مشخصات أو رموز .

وبعد ان اختبر الشكل المختزل والشكل المبسط ، والرمز المعمق انطلق الى اللون ليقدمه ضمن حركة الفراغ اللامتناهي ، وعكس عبر ذلك عالما خاصا ... واستقى من الجدران القديمة في الاحياء الشعبية





ناجي عبيد - ملامح حضارة عربية .

### ناجي عبيد

١٩٢٨

في أعمال الفنان ( ناجي عبيد ) عدة عناصر هامة اخذها من التراث العربي . ليفهم لوحته عن طريقها . وهذه العناصر هي ، الزخرفة العربية والكتابة والمنمنمات وقد لعب كل عنصر من هذه العناصر دورا في تجربته الفنية .

ان العناصر الزخرفية قد اخذت حيزا كبيرا في اعماله ، اذ لم يرسم لوحة لم يستخدم الزخرفة فيها وقد حرص على تقديمها كما هي في كثير من الاحيان مؤكدا على اهمية ان ينقل الفنان الزخرفة من التراث بدون أي تعديل .

وهو يلج على الكتابة التي أصبحت جزءا أساسيا من العمل لان العبارات المكتوبة لها معان على صلة بمضمون هذه اللوحة ، وتساعد على توضيح هذا المضمون للمشاهد ، وقد كتبت العبارات بالخطوط التقليدية المعروفة في تراثنا العربي بدون أي تعديل يذكر على القاعدة المألوفة عن الخطاطين .

وهناك بعض الاشكال قد اخذها من المنمنمات العربية الشهيرة ، وقد لعبت هذه الاشكال دورا هاما في ربط فيه بتراث تشكيلي عربي هام .

بعض الاشكال والرسوم والكتابات واعاد صياغتها ، وادخل اللون اليها كعنصر اساسي وفاعله مع هذه الاشكال ليعطي التدرجات الضوئية فأضاف الى هذه الزخارف ما لم يكن موجودا فيه محققا لها لرؤية الحديثة الهامة والمتطورة التي تكشف عن ( مضمون ) جديد اعطاه عبر الشاعرية والتفاعل بين الزخارف والاشكال والكتابات والالوان .

اذ حين رسم زخرفة محطمة أو شكلا مهدما ، اراد ان نفهم المأساة مأساة تحطيم الشكل وتدميره ، وهكذا أصبحت الاشكال تخضع لرمز معين يريد التعبير من خلاله عن افكاره ، وهكذا دخل ( عبد القادر ) مرحلة ثالثة هامة تجاوز المرحلتين حين عبر عن (المضمون) بالشكل المجرد والرمز ، مضيفا رؤى جديدة .

وتطورت تجاربه بعد تلك المرحلة التي امضاها في باريس لدراسة الفنون ، وتعمقت في بحوثها وحلولها الفنية ، لتبرز الحلول التشكيلية والتجريدية ، التي تعتمد على التكوينات التي تتمتع بالقوة والمتانة ، اذ بدأنا نرى لوحته ترسم على شكل دائرة أو مربع أو مستطيل ، وتنوع اشكال الزخارف والكتابات ، وتبتكر الحلول المختلفة إعطاء عمل فني متماسك ، على صلة بالتراث ، ومعاصر له حلوله الفنية الخاصة .

وأصبحت تجاربه متماسكة التكوين ، وملونة بنظام لوني خاص ، غنية بما تحويه من كتابات ، تملك روح الخط العربي ، دون اهتمام بالمعاني التي تملكها الكلمات والرحوف ، واعطت اللوحة العربية الحديثة المحكمة بكل معنى الكلمة .

### سامي برهان

١٩٣٢

في بداية تجارب الفنان ( سامي برهان ) كان يحاول استخدام الحرف والكتابة العربية بصيغة أقرب للتسجيلية منها لأي شيء آخر ، وقد ألح على الترابط بين الكلمة المكتوبة والاشكال التي ترسم ضمن اللوحة . وغابت الكلمات من اللوحات بعد ذلك في مرحلة من المراحل اهتم فيها بالوجوه التي اخذها من التراث التدمري والعربي في بلادنا ، ملحا على اهمية هذه العناصر في تكوين لوحته .

وسافر ( سامي برهان ) بعد ذلك الى روما ليقوم هناك بشكل دائم ، وازدادت تجاربه في روما عناية بالكتابة العربية التي أصبحت أكثر تجريدية مما عهدناها في أعماله الاخرى ، وتركزت الرؤية على العلاقة بالضوء الذي يوحي بالحركة والكتلة ، وقدة عدة أعمال هامة تؤكد لدى روح الخط العربي في استخدامه الكلمات ، وابتعدت الاشكال عن مصلاذرها لتصبح عبارة عن علاقات لونية تعبيرية خاصة . .





أسعد زكاري - رتكوير



أسعد زكاري - سفينة نوح



أسعد زكاري - من الترت

عيد يعقوبي

١٩٣٤

يعتبر الفنان ( عيد يعقوبي ) من الفنانين الذين بذلوا جهودا كبيرة لتقديم فن عربي معاصر برؤية

ومن الملاحظ ان تجربة ( ناجي عبيد ) قد استفادت من جميع هذه العناصر ، ودمجتها في تشكيل واحد ، يجمع الزخارف والكتابات والمنمنمات ، ويضيف اليها ( الوجوه ) المختلفة ، بحيث نرى الزخرفة في الخلفية ، والوجه في المقدمة ، والكتابة تأتي الى جانب الوجه او فوقه ، بحيث نستطيع التمييز بين خلفية مستقلة عن المقدمة ، وبين صيغ واقعية رسمت الوجوه عن طريقها ، واشكال زخرفية تتحاور مع الكتابات ، حتى يقدم لنا مضمون لوحته التي نحس بأن ( الوجه ) أصبح هو المعبر عنه بكل وضوح ، وذلك لاننا نحس فيه بالالم والمعاناة ، وهكذا تمكن من التعبير عن كل القضايا التي يريد بها عبر هذا التأليف .

وقد نرى بعض أعماله القليلة التي تقدم الكتابة وحدها او الزخرفة او الوجوه بمعزل عن العناصر الاخرى ، لكن هذه الاعمال تبقى هامشية بالنسبة له ، ولا تمثل بوضوح ( ناجي عبيد ) ، لانه يربط دوما بين العناصر المختلفة التراثية وبين المضمون الذي يعكسه عبر الوجه ويؤكد عليه بالعبارات المكتوبة .

### أسعد زكاري

١٩٣٠

على الرغم من ان الفنان ( أسعد زكاري ) قدم تجاربا مختلفة في أساليبها ، ومصادرهما ، وفي مراحل مختلفة ، لكن الرغبة العارمة للاستفادة من الصيغ الفنية الشعبية العربية دفعته الى البحث عن ( اسلوب خاص ) به عن طريق العناصر التي لجأ اليها الفنان الشعبي حين رسم القصص والمدونات الفولكلورية والابطال الاسطوريين .

لقد استخدم المساحات الصريحة في البداية ، محورا الاشكال ومعبرا عن بنيانها الاساسي ، وكذلك عبر بالالوان الحارة عن الموضوعات المختلفة ، التي ربطت الفن بالرؤية الملونة المحلية التي ترجع الى روح الشرق وعاقاته مع الطبيعة .

لكن تجاربه التي تلت تلك المرحلة توزعت في اتجاهين اساسيين اولهما ( التجريد ) الذي قدم عبره عدة تجارب أكثر تعبيرية ، وثانيهما ( التراث الشعبي المحلي ) اذ استفاد من الرسوم التقليدية في الكتب والمنمنمات وأعاد توزيع هذه العناصر ، وقدمها ضمن مفهوم حديث للوحة ، وهكذا اوجد فنا حديثا عربيا على صلة بهذه الرسوم يستفي منها عناصره وما حفلت به من تحويرات للاشكال والشخصيات ، ومن رؤى عفوية ، وقدم عبرها اتجاهها خاصا ضمن تجربة الفن الحديث المرتبط بالتراث العربي .





معد أورفلي - تكوين

أكثر تحرراً في صياغته من الخطوط الأخرى وأكثر قرباً من الصياغات الحديثة . . . وقد لجأ إلى دمج هذه الخطوط مع الزخارف ، والأشكال ، وأغناها بضربات عفوية ، وقدم مفهوماً خاصاً للفن التشكيلي المعاصر . واستعان أحياناً برسوم الأشخاص محاولاً ربط الفن بالموضوعات الإنسانية والحياتية . فأغنى تجربته بما يمكن أن تقدمه له هذه العناصر مجتمعة .

### معد أورفلي

١٩٣٤

لقد برزت تجارب الفنان ( معد أورفلي ) ، كمحاولة لإضافة جديدة إلى الفن التشكيلي المرتبط بالتراث واعتمد على الكتابات والزخارف التي دمجها مع بعضها ، بلون موحد ، وبأشكال هندسية لها طابعها العقلاني .

وفي الحقيقة إن لجوء ( معد ) إلى الخطوط له ، إذ كان مغرماً بالطبيعة والمناظر المختلفة وأقدم عدة محاولات لها طابعها الخاص المرتبط ببدايات الفن التشكيلي في القطر .

ولكن دراسة ( معد أورفلي ) لفن الزخرفة والديكور والكتابات ليقدّم لوحاته لم يكن إلا تجربة حديثة بالنسبة قد ساعدها على تجاوز المرحلة الماضية ، مستفيداً كان قد تعلمه من الدراسة والممارسة ليقدّم تجاربه الحديثة التي يغلب عليها التشكيلات العقلانية .



عيد يعقوبي - بين التراث والمعاصرة (سجادة)



عيد يعقوبي - بين التراث والمعاصرة -

حديثة على ارتباط بالتراث ، وقدم عدة تجارب فنية أطلق عليها ( بين التراث والمعاصرة ) . . . وذلك بعد فترة زمنية طويلة من الرسم الواقعي ، ومن التجارب التقليدية .

وهو في محاولته ربط الفن المعاصر بالتراث ، لجأ إلى ( الكتابة ) و ( الزخارف ) و ( الرسوم ) ، مازجاً بين هذه العناصر مستفيداً من إمكانيات ( الخط المغربي ) الذي يمثل تجربة هامة من تجارب الكتابة العربية ،





مجيب داوود - كتابة عربية

## مجيب داوود

١٩٤٠ - ١٩٧٧

لقد انطلق ( مجيب داوود ) من التجربة التجريدية وذلك بعد تخرجه من كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وكان اللون موحداً عنده ضمن المساحة ، واعتمد على علاقات المساحات وتناغمها لبنني لوحته ، وكانت تلك البداية التي انطلق منها .

وفي المرحلة الثانية من تجربته الفنية بدأ يحور المساحات التجريدية الاولى ، ويطورها ليقدم مجموعات من الاشخاص المتجمعين والمتفرقين ، وأفلح في تحويلها ليقدم لنا رسم ظل الاشخاص ، ليبر عن ( المضمون ) الذي يريد .

وكان ( مجيب ) قادراً على تجاوز هاتين المرحلتين ، حين قدم تجاربه الاخيرة ، التي تكشف عن بداية تكون أسلوب شخصي له ، يعتمد على الخط العربي اللا متناهي ، وعلى الزخارف والتجريد ، واستعان بعناصر من البيئة الشعبية ، وبدأ يرمز عن طريق هذه العناصر ، فأصبح ( الطائر ) يعني شيئاً هاماً يتجاوز المفهوم التقليدي لرسم طائر ما ، وكذلك ( الثور ) و ( الحصان ) و ( الشجر ) و ( الكف ) وهكذا اكتشف أسلوباً شخصياً ، وعبر به عن موضوعاته .

وحين اكتملت التجربة ، وأخذت أبعادها وبدأت بالعطاء توقف ( مجيب داوود ) عن العطاء ، وهكذا غاب لحظة الأمل بعطاء جديد ومعبر .

## سعيد نصري

١٩٤١

إن تجربة الفنان ( سعيد نصري ) تقدم لنا محاولة

## سعيد نصري - كتمت الهوى

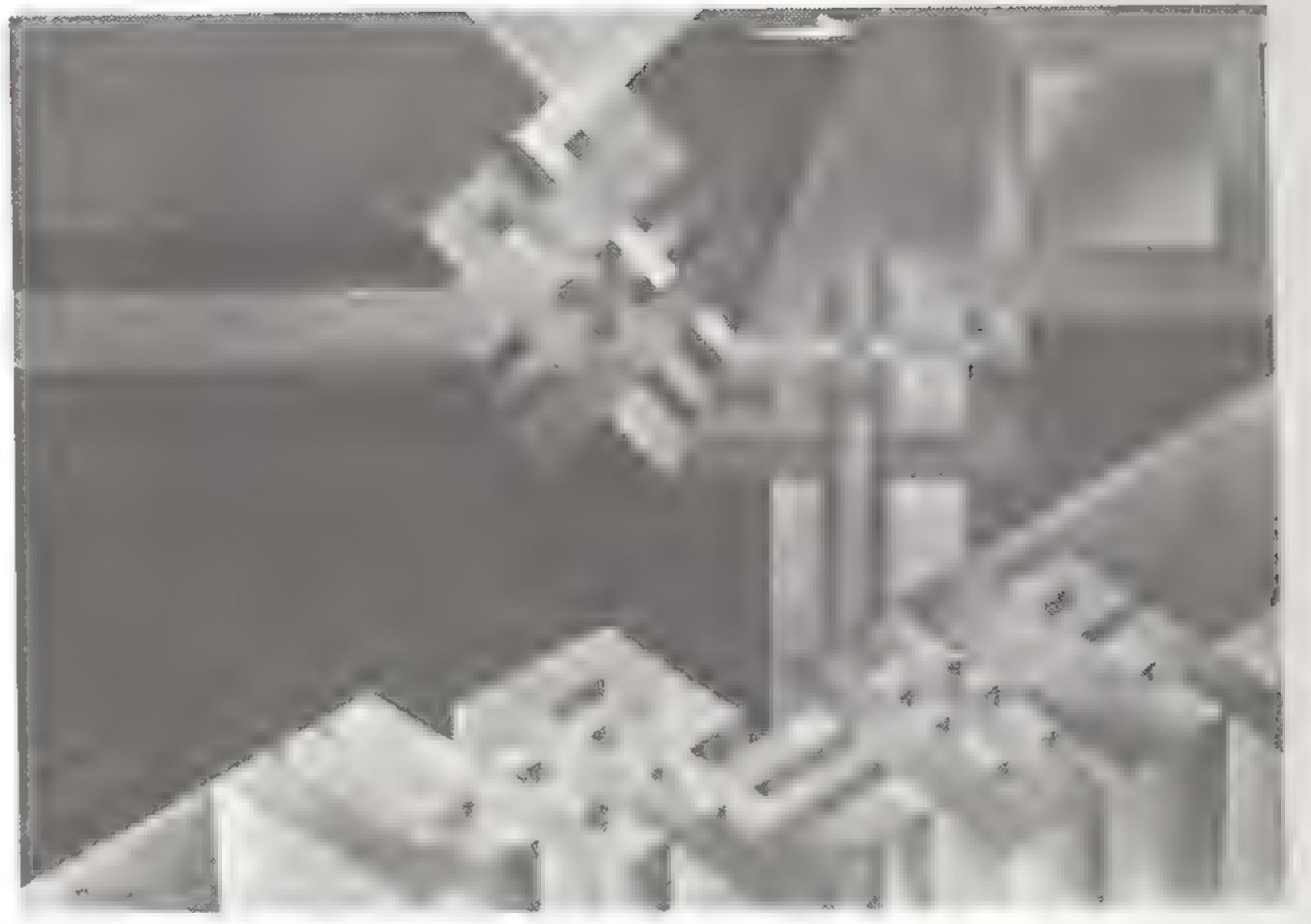
جريئة لتقديم معالجة جديدة للكتابة العربية بشكل حديث وألها أشكالها المتعددة التي تجمع الكتابة والزخارف في تشكيلات متنوعة ، وأيقاعات مختلفة . تولد علاقات متبانية ، تؤكد مدى إمكانات الخلق في الزخرفة والكتابة إذا أحسن الفنان معالجتها .

والعل أهميتها تراجع الى أنها تحمل شكلاً منظماً ومدروساً لعلاقات ممكنة بين زخرفة ولون خط ، وما تكشفه هذه العلاقات بين العناصر من احتمالات لا نهائية ، وعلى ضوء شتى التشكيلات . وانتساءل عن الحلول التي لجأ إليها لتقديم هذه الرؤية ، وما هي الاشكال الممكنة للتكوينات التي قدمها :  
**أولاً : السكون والحركة :** إذ بإمكان المشاهد أن يقف أمام لوحة ساكنة عليها وزخارف وكتابات توحى بالتوازن الهندسي ، الذي يوحى بالاستقرار والمتانة .  
**ثانياً : تحريك السطح بالضوء :** يمكن الوصول الى الحركة عن طريق الضوء الذي يلعب دوراً كبيراً ، ويساعده اللون المتبدل معه ، وهكذا نرى سكون الكلام مثلاً ، وحركة الزخارف في الخلفية .

**ثالثاً : استخدام اللون :** إذ قدم تجارب مختلفة الألوان ، وتجارب ملونة بلون واحد ، وتدرجات لون وفق سلم الألوان .

ومن ذلك كله ، نحس بأن الحركة والسكون ، والحركة الضوئية ، وحركة الألوان أعطت بحثه التشكيلي الصفة العلمية ، والقدرة على التعبير اللا متناهي ، وأضاف إليها الاشعار والكتابات التي أعطت ( المضمون ) ، وربطت محاولته بالواقع المباشر .





حسان أبو عياش - حركة زحرفية .

### حسان أبو عياش

١٩٤٣

اقتصر ( حسان أبو عياش ) على الزخارف في لوحاته ، وعمد الى تقديم تجربته الحديثة منطلقاً من أهمية هذه الزخارف التي يمكن الوصول الى عدة حلول ، أكثرها هندسي الطابع .

وقد ألح على أهمية الكتل التي يمكن أن تقدمها الزخارف وهكذا نرى المكعبات ومتوازي المستطيلات ، والتشكيلات الهندسية التي رسمت ضمن منظور حديث هندسي له قدرته على الإيحاء بما يمكن أن تخلقه الزخارف من تجارب اذا أحسن الفنان استخدامها وتلاعب بها .

ونحن بأن اللون قد وضع بعقلانية تتجاوب مع الصياغة الهندسية ولهذا فاللغة التشكيلية التي توصل اليها ( حسان ) في أكثر الأحيان ، تعنى بالتوازن أو بعدم الاستقرار ، وعلاقته باللون ، وما تولده هذه العلاقات جميعها من مفاهيم لا متناهية لامكانية التعبير ...

الفن التشكيلي في مفهوم ( حسان أبو عياش ) عبارة عن علاقات تخدم التوازن أو اللا توازن ، وتؤدي اللوحة دورها كعلاقات تشكيلية بعيدة عن مفاهيم الجمال التقليدي .. وبلا عواطف أو انفعالات تشد الفنان وتربط بينه وبين عمله ، وهذا يحقق الفنان دوره الخاص ، ويعبر عن مدى قدرة التراث العربي على التعبير عن شتى الصياغات الفنية التي يرغب بها الفنان المعاصر ويسمى الى تقديمها في عمله .



صخر فرزات - عمل رقم ( ٢٠٣ ) .

### عبد الرحمن صخر فرزات

١٩٤٣

انطلق ( عبد الرحمن صخر فرزات ) من الجانب التعبيري في تجاربه الاولى بعد تخرجه من كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وذلك حين رسم لوحاته في ( أرواد ) ... وكان الجانب الذاتي هو الطاغى على هذه الاعمال ، اذ رسم شخوصه بانفعال وعبر عن عالم ذاتي غني .

وحتى تحول نحو ( الزخارف العربية ) تأثر في بدايات تجاربه بالفنان المعروف ( بول كلي ) حين عبر التفاصيل الفنية العربية ، وأعطاه كل عنايته ، واستعان بها ليقدّم رؤية خاصة به تعتمد الشعاعية . لكنه تحول بعد ذلك ليقدّم تجارب أكثر هندسية

مما كنا نراه في أعمال المرحلة الثانية ، وسمى الى ايجاد توازن بين الجانب الهندسي - الذي تمثل في شكل هندسي أساسي في لوحته - وبين الألوان التي أخذت صيغة تعبيرية خاصة ، فجمع بين الجانب العقلاني الهندسي ، والجانب التعبيري ليقدّم التوازن الذي يملك العقل والعاطفة على قدم المساواة ، وجدد في هذه الاشكال التي قدمها ، ليؤكد على اللوحة التي تملك أكثر من جانب والتي تعبر عن أكثر من هدف ، وساعدته تجاربه الاولى المختلفة على اكتشاف ما هو خاص متميز ، يرتبط بالتراث ، ويقدم ما هو معاصر .



١٩٤٨

لقد عبر ( سهيل معتوق ) عن موضوعاته المستقاة من البيئة المحلية بقلم الرصاص ، واستخدمه بدقة وقدم عدة تجارب تكتشف عن تمكنه من الرسم ، ضمن المفهوم الواقعي الفوتوغرافي ، الذي يبدو وثيق الصلة بترائنا العربي ، وبالعناصر التشكيلية والتجريدية المرتبطة بالحياة الشعبية في الريف والاحياء القديمة . وكشف ( سهيل معتوق ) في الاشكال التي اختارها مدى ما تحفل به حياتنا اليومية من عناصر ، يمكن ان تكون مصدرا هاما للفنان اذا احسن التعبير بها ، واعاد تأليفها ضمن لوحته .

وهكذا اعطى التكوينات المبتكرة التي رسمت العناصر الشعبية بدقة ، وحوورها لتخدم هدفه الرئيسي ، الذي يبدو لنا على صلة مع أحدث تجارب الفن المعاصر . . . الواقعية الفوتوغرافية .

ونحس بأن الفنان هنا يرصد هذه العناصر ، وينسخها بدقة ، ويؤلف بينها في تكوينات حديثة ، ويعبر بها عن اهدافه الفنية التي يمكن ان تلخصها بقولنا ، ان الفنان يضع الاطار حول شكل من الحياة اليومية حين يرسمه بدقة فيكشف لنا عن ان الفنان لا يحتاج للابتكار من خياله لان الواقع الذي يعيش فيه غني بكل العناصر التي تساعد على التعبير . . والتي يمكن استخدامها لشتى الحالات التشكيلية والتجريدية والتعبيرية .

محمد غنوم

١٩٤٩

ويمكن التوقف عند تجارب ( محمد غنوم ) التي قدمت شكلا جديدا من استخدام الكتابة في اللوحة . وبأسلوب شخصي له أكثر من جانب . اذ حققت تجاربه المختلفة الكثير من النتائج الهامة ، التي توصل اليها والتي يمكن ان نجملها فيما يلي :

أولا : أعطى الأهمية الأولى للكتابة التي قدمها على الورق ، والتي تتداخل مع الزخارف ليقدم لنا المعاني التي تكشف عنها الكلمات ، وهو لهذا يبرز العبارات ليؤكد على العلاقة الوثيقة بين الكتابة والمعنى ، وخصوصا حين يقول ( عرب ) أو ( وطن ) أو ( لا يهطل المطر على الفقراء ) .

ثانيا : لقد لجأ الى الصياغة التقليدية ، وأكد على أهمية الخط الذي عالجه بحرية ، وأعطاه القيم



سهيل معتوق - تكوين



سهيل معتوق - تكوين



محمد غنوم - دمشق



التشكيلية الحديثة، عبر حرية الحركة ، ولكن المشاهد يحس بروح الخط الموجودة في اللوحة ، ولهذا فالتجربة تتضمن اغناء تجربة الخط العربي دون انفصال عن روحها ، وذلك عن طريق التكرار وتنويع الحرف ، وتبديل مكانه على الورقة .

ثالثا : في تجاربه الاخيرة ازدادت الزخارف أهمية في عمله ، وتنوعت أشكال حركتها مع الخط للتعبير عن شتى الصيغ الفنية التي يريد ، فيمكن ان تتحول الكتابة الى ( منظر طبيعي ) او ( بحر ) او ( سماء ) او موضوع تعبري ذاتي فأغنى تجربته بهذه الاشكال ... متجاوزا كل تجاربه الاولى التي اعطت لتجربته خصوصيتها .

## وليد الآغا

١٩٥٢

لقد قدم الفنان الشاب ( وليد الآغا ) عدة تجارب استوحاها من الخطوط والزخارف العربية باستقلالية معبرا عن روح عربية جديدة لها صلاتها العميقة بالمخطوطات العربية ، وقدم بعض الصياغات الفنية التي تدل على مدى ما تملكه تجربته من امكانات .

## أيمن الدقر

١٩٥٤

لقد استفاد الفنان ( أيمن الدقر ) من الزخارف العربية ، وقدم عدة محاولات خاصة ، لها شاعريتها ، واعطى الجوانب الهندسية أهمية كبيرة في توزيع التكوينات وهذه بدايات طيبة مبشرة وواعدة .

## أهم الفنانين المذكورين في البحث

### الاتجاهات العربية المعاصرة

عبد القادر ارناؤوط ( دمشق ١٩٣٥ ) :

- درس الفن في ( روما ) وفن الاعلان في ( باريس ) .
- استاذ الاعلان في كلية الفنون الجميلة .
- أسلوبه يعتمد الكتابة العربية ، ويقدم لنا هذه الكتابة بدون اهتمام بمعاني الكلمات ويربطها بشاعرية ، ويستعين بالزخارف للتعبير عن افكاره .

• أهم أعماله :

- ١ - كتابة عربية ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- ٢ - زخرفة عربية ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .

سامي برهان ( حلب ١٩٣٢ ) :

- درس الفن في ( روما ) .
- أسلوبه ينطلق من الكتابة ويشكلها بأشكال تجريدية حديثة .
- أهم أعماله :
- ١ - كتابة عربية ( المتحف الوطني بدمشق ) .
- يقيم حاليا في ( روما ) كفنان مستقل .

ناجي عبيد ( دمشق ١٩٢٨ ) :

- درس الفن دراسة خاصة .
- تجمع أعماله الكتابة العربية ويلح على معانيها ، ويقدمها مع الزخارف والأشخاص
- أهم أعماله :
- ١ - كتابة عربية ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .

أسعد زكاري ( دمشق ١٩٣٠ ) :

- درس الفن دراسة خاصة وفي مرسوم سيف وانلي في الاسكندرية حين كان يدرس الهندسة هناك .
- أسلوبه متنوع ويلح على بعض العناصر المحلية المستقاة من الفنون الشعبية اخيرا .
- أهم أعماله :
- ١ - عنبرة ( ملك شخصي ) .

عيد يعقوبي ( دمشق ١٩٣٤ ) :

- درس الفن دراسة خاصة .
- يلح على الكتابة العربية بصيغ مختلفة، مع الزخارف والأشكال الزخرفية ويقدمها بصياغة خاصة .
- أهم أعماله :
- ١ - بين التراث والمعاصرة ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .

معد اورفلي ( دمشق ١٩٣٤ ) :

- درس التصوير الزيتي في ( القاهرة ) .



- يعمل مدرسا للتربية الفنية في المدارس الثانوية .
- في البداية كان واقفيا ، ثم انتقل الى استخدام الخط العربي والزخارف العربية بصياغات هندسية محافظا على اسسها التقليدية .
- أهم أعماله :
  - ١ - زخارف عربية ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .

مجيب داوود ( ١٩٤٠ - ١٩٧٧ ) :

- درس التصوير الزيتي في كلية الفنون الجميلة في ( دمشق ) .
- عمل مدرسا للتربية الفنية .
- انطلق أسلوبه من التجريد ، ومن التحوير للأشكال الانسانية الى صيغ هندسية ، وادخل الرموز المختلفة المستقاة من البيئة .
- أهم أعماله :
  - ١ - تكوين ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .

سعيد نصري ( القامشلي ١٩٤١ ) :

- درس الفن دراسة خاصة .
- اهتم بالديكور ، وبالكتابات العربية والزخارف وقدمها ضمن منهج دراسي للون والشكل وتفاعلهما .
- أهم أعماله :
  - ١ - كتابة عربية ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
  - ٢ - كتابة عربية ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .

حسان أبو عياش ( السويداء ١٩٤٣ ) :

- درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق وهو يعمل في التلفزيون حاليا .
- أسلوبه يعتمد على الزخارف الهندسية وبعض الكتابات احيانا ويلج على الجانب الزخرفي ، وعلى التحويلات للأشكال المستخدمة من التراث
- ١ - مكعب زخرفي ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- ٢ - كتابة عربية ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .

عبد الرحمن فرزات ( دمشق ١٩٤٣ ) :

- درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق .

- اعتمد في البداية على الموضوعات الواقعية ، ثم انتقل الى الاشكال الشاعرية تحت تأثير الفن العربي ، وظل يقدم موضوعاته التي تجمع الجانب التعبيري الى الجانب الهندسي العقلاني .
- أهم أعماله :

- ١ - تكوين ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .
- ٢ - تكوين ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .

سهيل مفتوق ( دمشق - ١٩٤٨ ) :

- درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق وباريس
- يعمل مدرسا للاعلان في كلية الفنون الجميلة بدمشق .
- أسلوبه يعتمد على الرسم الدقيق بالقلم ويعكس بعض الاشكال المستوحاة من البيئة المحلية الريفية .
- أهم أعماله :
  - ١ - تكوين ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .

محمد غنوم ( دمشق ١٩٤٩ ) :

- درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، ويعمل حاليا كعضو في لجنة البحوث في ( وزارة التربية ) .
- أعطى الاهمية لكتابة التقليدية في الخط العربي ، وطور هذا الاتجاه بعد ذلك من حيث التشكيلات والالوان ، وعكست الكلمات .. الافكار التي يريد ، وكذلك الالوان والصيغ المختلفة المترابطة معها .
- ١ - كتابة عربية ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة بدمشق ) .
- ٢ - كتابة عربية ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة بدمشق ) .

وليد الآغا ( دمشق ١٩٥٣ ) :

- درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق .
- اعتمد على الخطوط والكتابات والمخطوطات القديمة في تأليف لوحاته الفنية المعاصرة .
- أهم أعماله :
  - ١ - كتابة عربية ( غواش ) ( وزارة الثقافة ) .

ايمن الدقر ( دمشق - ١٩٥٤ ) :

- درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق .
- لجأ الى أسلوب تحليلي هندسي للمشاهد ، وقد عبر بالالوان المائية الشفافة عن الجانب الذاتي .
- أهم أعماله :
  - ١ - دمشق ( زيت ) ( وزارة الثقافة - الفنون الجميلة ) .



# الفنون الجميلة الأوزبكية

ترجمة: عبد الحى معروف  
محمد البخاري

يعتبر الفجر اللامع لتطور الفنون الأوزبكية، الحقبة التاريخية التي بدأت مع اطلالة القرون الوسطى لما أعطته للعالم من كنوز فنية تمثلها الزخارف والآثار الرائعة التي ظلت باقية حتى الآن في مدن ( خالتشيان ) و ( افراسياب ) و ( بلاليك تيبة ) ، ولأنه في هذه الحقبة التاريخية بدأ العصر الرائع الذي شهد انطلاقة مهرة الفنون المعمارية ، مبدعي الآثار العمرانية الماثلة للأبد في مدن ( بخارى ) و ( سمرقند ) و ( شهرزابر ) و ( طشقند ) و ( خيوة ) ، هذا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الآثار المفرقة بالقدم والتي تعود للماضي السحيق الذي ترتبط به الفنون الجميلة الأوزبكية .

وقد تأكدت الانطلاقة عندما أصبحت فيما بعد أساسا للتقاليد التي سارت عليها الفنون الجميلة الأوزبكية ، في الزخرفة والفنون التطبيقية ، والتميمات مع النصف الثاني للقرن التاسع عشر ، هذه الفترة التي تعرفت فيها ( تركستان ) وللمرة الأولى على فن التصوير على الألواح الخشبية المزودة بحوامل، وفن ( الحفر ) من خلال الأعمال التي نفذها الفنانون الروس والاكرايون هناك .

والفنون الجميلة الأوزبكية الحديثة ، وليدة ثورة أكتوبر الاشتراكية وهي استمرار للتقاليد الفنية للشعب الأوزبكي اضافة الى استيعابها العميق للآثار الفنية الفنية للفن العالمي التقدمي، وفنون شعوب الجمهوريات السوفييتية الشقيقة ، وخاصة منها فنون الشعب الروسي .

من خلال معرض الزراعة والصناعات اليدوية ، الذي اقيم في موسكو عام ( ١٩٢٣ ) ، تعرف المسكوفيون وللمرة الأولى على الفنون الجميلة الأوزبكية ، ممثلة بانتاج أبرز أساتذة الفنون التطبيقية والزخرفية، اللذين صمموا ونفذوا جناح جمهورية ( تركستان ) في المعرض

صورة مؤلف البحث ( صورة شخصية )



(\*) كتب هذا البحث خصيصا لمجلة الحياة التشكيلية .





جانوف - ورودايار - ١٩٨٠

في المعرض آنف الذكر ، امثال : قاسم جانوف (١) ، ورؤوفوف (٢) ، وحاجاييف (٣) ، وبوتشايف (٤) ، ومير علييف (٥) ، وموسى جانوف (٦) ، وضياكاراييف (٧) ، الى جانب المعرض الشخصي الذي نظمه في نفس العام فولكوف (٨) ، الذي تميزت معروضاته بحب الارض الاوزبكية التي ولد عليها ، هذا الرسام الذي كان واحدا من اولئك الاوائل ، الذين كانت لهم اسهاماتهم

الهامة في عملية تكوين الفنون الجميلة الحديثة في اوزبكستان ، رغم ان تلك الاعمال لم تكن تعكس الحياة المعاصرة في ( اوزبكستان ) بصورة كاملة . والى جانب ( فولكوف ) ساهم في عملية تكوين ملامح الفنون الجميلة الاوزبكية الحديثة بينكوف (٩) ، وبورى (١٠) ، ولسوبوف (١١) ، وكازاكوف (١٢) ، ونوفيكوف (١٣) ، ونيكولايف (١٤) ، وقره خان (١٥) ،





عبد الله سيف - صورة في سوبيريو ١٩٧٤

(٢١) ، لاوفيمتسيف (٢٢)، وهذه المرحلة ينتمي الرسام (عبد الله سيف) (٢٣) ، مبدع لوحة المطرب الشعبي (تاشمحميدوف) والرسام (قره خان) (٢٤)، صاحب لوحة ماضون الى العمل .

اما عن الاربعينات من تاريخ الفنون الجميلة الاوزبكية ، فقد قدم لنا المعرض انتاج كبار الرسامين ، امثال (بينكوف) و (فولكوف) اساتذة اكثر فروع الفن اتساعا ، فن لوحات الصور والمناظر الطبيعية، وكذلك قدم لنا المعرض اعمال (كوفاليفسكايا) (٢٥)، وهي من المع المنتمين لمدرسة (بينكوف) وهذه المرحلة ايضا شهدت انتاج اول امرأة اوزبكية مبدعة، معرض لوحات اشهر شاعرات الماضي الرسامة (حسانوف) (٢٦) ، وعن الخمسينات قدم المعرض اعمال (كاشينا) (٢٧) ، و (يليزاروف) (٢٨) .

بيد اني هنا اريد ان ابحت في النواحي الفكرية والقضايا التي عالجها في السنوات السبع الاخيرة فنانون اوزبكستان ، والتطورات التي حصلت على صعيد الفنون الجميلة الاوزبكية ، والنتائج التي حققها الفنانون (الاوزبك) على هذا الصعيد ، والتحدث عن القضايا التي لم تزل ماثلة امامهم .

وتاتيفوسيان (١٦) ، الى جانب الفنانين المحليين الكراموف (١٧) ، وتنسيقبايف (١٨) ، وصديقي (١٩) .

قبل نصف قرن من الزمن في آب (١٩٣٤)، اقيم في موسكو اول معرض للفنانين التشكيليين الاوزبك ، ضم رسوم واعمال (الحفر) لاكثر من عشرين فنانا محترفا، تلقاه النقاد بالحماسة ، والاطراء من خلال صفحات الصحف والمجلات ، التي وصفته بالشعر الملون ، والتلوين الملهم ، والالوان السعيدة ، والمشاعر العاصفة للالوان ، هذا النجاح كان بحق انتصارا للفنون الجميلة لاوزبكستان السوفيتية ، وتعبيرا عن نجاح السياسة القومية اللينينية ، التي طبقها الحزب وتعبيرا عن الجهود التي بذلتها الحكومة الاوزبكية من اجل تحقيق الثورة الثقافية ، اضافة للطموح الابداعي لكل فنان في ان يكون مؤرخا للواقع الحقيقي والجديد، واقع بناء الاشتراكية في الجمهورية .

كما وشهدت موسكو كذلك ومن خلال ايام الادب والفنون الاوزبكية في عامي (١٩٣٧) و (١٩٥١) المعرضين الثاني والثالث للفنانين التشكيليين (الاوزبك) الذين عرضوا وباقتناع منجزات اساتذة الفنون الجميلة (الاوزبكية) وخبرتهم، التي تمكنت من اسلوب (الواقعية الاشتراكية) والحرفة رفيعة المستوى ، واستوعب تقاليد الفنون الجميلة الروسية والسوفيتية .

وقبل ربع قرن من الزمن في العام (١٩٥٩) اقيم في موسكو معرض توجه في معروضاته نحو الماضي ، شمل انتاج مهرة الفنون التطبيقية والزخرفية لاوزبكستان ، كما وحملت السنوات الاخيرة للموسكو فيون ، وضيوف العاصمة معارض فردية وجماعية ، مثلت الفنون الجميلة (الاوزبكية) الحديثة ، وذلك من خلال المعارض الاتحادية ، والمعارض المشتركة لجمهوريات آسيا الوسطى .

وفي واحد من تلك المعارض تعرف الزوار على انتاج الرسامين ، وفناني الحفر والنحت ، والاعلان، والديكور المسرحي ، والفنون التطبيقية ، والزخرفية، للاعوام السبعة الاخيرة ، وقد تفرد هذا المعرض بقسم خاص للفنون الشعبية ، شمل وبشكل واضح اعمال من المرحلة المبكرة الى جانب بعض من اعمال فناني الرسم والحفر من الجيل السابق ، بغية افساح المجال للمقارنة والاطلاع على مراحل تطور الفنون السوفيتية لاوزبكستان ، فقد تعرف زوار المعرض على انتاج العشرينات للفنانين (تاتيفوسيان) و(اسطى مؤمن) كمثال عن الخطوات الاولى للرسامين (الاوزبك)، وعن الثلاثينات تلك الفترة التي اخذ فيها فن الحفر يتطور بشكل ملحوظ في (اوزبكستان) ، تحدثت اعمال (كورزين) (٢٠١) ، الذي ابدع سلسلة لوحات المزارع التعاونية ، الى جانب اوراق من سلسلة «توركسيب»





قره خان - نحو العمل

في السنوات الاخيرة ومن خلال المثابرة والنشاط الهادف نحو البحث عن طرق فنية جديدة ، منسجمة وواضحة ، تساعد على التأثير الفعال ، و اظهار خصائص الانسان السوفييتي بشكل يعكس وبعمق الواقعية الاشتراكية ، طرات تبدلات هامة في اعمال مجموعة من اساتذة الفنون الجميلة في الجمهورية ، عن هذه الظاهرة تحدثت المعارض العديدة وعلى جميع المستويات ، ان كان على صعيد المحافظات ام على مستوى الجمهورية ، او في المعارض الاتحادية ، او تلك المعارض التي اقيمت في البلدان الاجنبية ، وساهم فيها بنشاط الفنانيون التشكيليون الاوزبك ، وبصور خاصة الاعمال التي عرضت من خلال ايام الفنون والاداب الاوزبكية في جمهوريتي طاجيكستان وازربيجان .

ومن ابلغ الامثلة على منجزات فناني اوزبكستان الابداعية ، الالقاب الرفيعة والجوائز الاتحادية ، والاجنبية ، والميداليات ، وشهادات التقدير التي حظي بها عدد كبير من فناني الجمهورية ، وحصول عدد منهم على جائزة ( حمزة ) التي تخصصها الدولة الاوزبكية لرجال الثقافة تقديرا من الحزب والشعب .

وعند التحدث عن الفنون التشكيلية الاوزبكية الحديثة ، والتي تكونت نتيجة لجهود عدة اجيال ، اذكر الجيل الاول منهم ، عبد الله ييف ( لطف الله ) ، وعبد الله ييف ( ٢٩ ) ، واحماروف ( ٣٠ ) ، والجيل الثاني : سميح عبد الله ييف ( ٣١ ) ، احميدوف ( ٣٢ ) ،

بابايف ( ٣٣ ) ، انعاموف ( ٣٤ ) ، سفيدوف ( ٣٥ ) ، وجيل الشباب : سعد الله عبد الله ييف ( ٣٦ ) ، عبد الرشيدوف ( ٣٧ ) ، جلالوف ( ٣٨ ) ، ميرزايف ( ٣٩ ) ، تورسون نازاروف ( ٤٠ ) ، وعمر بيكوف ( ٤١ ) ، الذين انتموا الى الحركة الفنية في السبعينات ، وفي النهاية نذكر اولئك الذين في اول الطريق الابداعية عبد الرحمن وفا ( ٤٣ ) ، وبالطابايف ( ٤٣ ) ، وزيلبرمان ( ٤٤ ) .

تميزت الفنون الجميلة عندنا في السنوات الاخيرة ، باتساع افق الثقافة العامة وثبات الخط المدرسي ، اضافة للاهتمام بكل النواحي التي تعيشها بلادنا . فافضل اللوحات التشكيلية تتمتع ليس بالمستوى الفكري الرفيع والصنعة الفنية وحسب بل وتعكس المعرفة العميقة لحياة الشعب تلك التي تشكل المادة الابداعية للفنان ،

منها لوحة ( عائلة ميكانيكي من باخماليا ) ، لعبد الرشيدوف ، والوحة ( صباح الامومة ) لاحميدوف ، ولوحة ( تمارا خانم ) لاحماروف ، ولوحة ( خيوط الصداقة ) لبابايف ، والوحة ( ورود ايار ) لجدانوف ( ٤٥ ) ، ولوحة ( حرفة شرانق الحرير ) لير ماتوف ( ٤٦ ) ، ولوحة ( اول قطن سوفييتي ) لفادييف ( ٤٧ ) ، ولوحة ( حارتنا ) ليونوسوف ( ٤٨ ) ، ولوحة ( خبز طشقند القديمة ) لزيلبرمان ، ولوحات الطبيعة لتسيقبايف ، وتيموروف ( ٤٩ ) ، واللوحات التشكيلية المعبرة عن حياة الرعاة وجامعي القطن والميكانيكيون





ب - بينكوف - الصديقان

الذي أبدع في أعماله أصعب وأعمق المفاهيم الفلسفية ( عمر بيكوف ) ومؤسس فن التلوين على القماش في الجمهورية ( ميرزايف ) وعبد الرشيدوف الذي أحب وبصدق الطفولة والطبيعة والحياة والناس في قريته، ونزاروف الذي تحدثت لوحاته عن أيام الحرب وعن الشفيلة في القرى ، بشكل تطرق فيه إلى الروح العالية عند المواطن بكل دقة ووضوح ، وآخرين . وبفض النظر عن الانجازات الابداعية للفنانين التشكيليين في الجمهورية ، والتي أعلنت عن نفسها بوضوح ، لم تزل أمامهم المهمة الجادة وهي إنتاج اللوحات المعبرة عن المواضيع الاجتماعية البحتة التي تتحدث وبشكل جلي وواضح عن المعاصرة ، وتعزيز التربية الاخلاقية في المجتمع ، ورسم المناظر الطبيعية والطبيعة الصامتة .

من نظرة جديّة في الانتاج الابداعي للسنوات العشر الاخيرة، نلمس مدى الفنى في المضمون والبنى والتراكيب والتنوع في مادة فن ( الحفر ) ونلمس التطور الواضح في استخدام الالوان المائية في الرسم ، من خلال مشاركة الرسامين في المعارض الاتحادية كتشيفانوف ( ٥٠ ) ، وبايماتوف ( ٥١ ) ، وكتلوف ( ٥٢ ) ، واخونوف ( ٥٣ ) ،

لانعاموف ، وآخرين غيرهم ، فموضوعات هذه الاعمال تعبر وتكشف بصورة واضحة محور الحياة الصادق بلغة الالوان المعبرة بخصوصية شاعرية رومانسية ، وهي الصفات التي تميز الفن الاوزبكي .

الى جانب ذلك هناك ميزة اخرى تميز الفن التشكيلي في الجمهورية ، وهي انها تعكس وباهتمام الحياة الشعبية بخصائصها القومية من خلال دراسة التفاصيل التي ترعرع عليها الحاضر ، رغبة في معرفة العلاقة بين المرحلة والثقافة والعادات والمستجد منها في محاولة للمحافظة على الفنون الشعبية الرفيعة في عصر التقدم التقني ، وكذلك الحفاظ على النواحي الجمالية في افضل مفاهيمها الشعبية ، واغناء المثل العليا لدى الانسان الجديد من كافة النواحي الجمالية في التراث الشعبي الفني الثمين .

في النصف الثاني من السبعينات بدأت في (اوزبكستان) محاولات للتجديد الابداعي ، والفضل في ذلك يعود لمجموعة موهوبة من الفنانين التشكيليين الشباب، كجلالوف صاحب لوحات صور أشهر رجالات الثقافة، ومجموعة اللوحات الجدارية ، والفنان الرومانسي





حسانوفا - صورة الشاعرة زيب النساء

وعبد الكليموف ( ٥٤ ) ، وآخرين غيرهم ، كما ونلاحظ  
الفنى فى الألوان والدقة والشفافية والتطور الابداعي  
انتاج محمدوف ( ٥٥ ) ، وغولاموف ( ٥٦ ) ، وبشاروف  
( ٥٧ ) .

واليوم نرى ان فن الحفر فى اوزبكستان يستخدم  
كل التقنيات من الحفر على الخشب والطباعة على  
الحجر ، والات الطباعة ، والرسم باقلام الرصاص ،  
والاقلام الملونة الجافة ، بعد ان كان فى الماضى يقتصر  
على استخدام اللينولوم فقط ، فاستخدام الاساليب  
الفنية على اوسع نطاق ، واستخدام المواد التقنية فى  
فن الحفر من خلال البحث عن الجديد الواضح لم يعد  
الهدف الوحيد فى اعمال الفنانين التشكيليين ، لانهم  
وبشكل دائم يسطعون بالمواضيع الجديدة ، فن الحفر  
الحديث فى اوزبكستان يعكس الوهج الكفاحي للمواطن ،

من خلال الاستجابة لصدى اهم الاحداث وسيرها فى  
الداخل وفى العالم بأسره ، وهذا ما انعكسه على سبيل  
المثال : اعمال ( احداث - ٨١ ) الصديقوف ( ٥٨ ) و  
( الذهب الابيض فى اوزبكستان ) و ( تحقيق عن فاريزش )  
لقهاروف ( ٥٩ ) . و ( عالم الانسان ) لبشاروف .  
كما ولفتت فى الاونة الاخيرة اعمال فنانى اخراج  
الكتب الانظار ، سيما وانها كانت ولفترة غير بعيدة  
متاثرة بالنزعة الهندسية وكتابة الخطوط فى عملية  
تصميم الغلاف وشحة بل وانعدام الصور فى الكتاب ،  
بينما هى اليوم تنزع نحو اضعاف مساحة جمالية من  
خلال رسوم الفنانين التى تعكس مادة الكتاب ، هذا  
الطابع الذى اصبحت تتميز به الكتب من حيث  
الاخراج الفنى من قبل ( احماروف ) و ( ببروف ) ( ٦٠ ) ،  
ولا بد هنا من ان نذكر انه وحتى الان وفى جميع  
اشكال فن لم تزل تظهر بعض الاعمال التى تفتقر  
للثقافة الفنية العالمية ، اضافة للفرق فى التقليد  
والتكرار .

فن الاعلان يأتى معلنا عن نفسه عاليا ، كفن نضالي  
ديمقراطي يستجيب بدقة لاكثر المشاكل حدة واشتعالا  
فى عصرنا الراهن ، وليساعد فى نضال الشعب  
السوفيتى من اجل تعزيز الاقتصاد الوطنى والقدرات  
الدفاعية للدولة ، ومن اجل الحفاظ على السلام  
وتوطيده على الارض ، كما ونراه يعرض عن قناعة  
وحماس نجاحات المعسكر الاشتراكي .  
وقد حازت اعمال قهاروف ( ٦٢ ) ، واتكاتشيف ( ٦٣ ) ،  
وبالكانوف ( ٦٤ ) ، وغروميكو ( ٦٥ ) ، على النجاح فى  
المعارض الاتحادية والدولية لمعالجتها القضايا الاجتماعية  
التي تنفذ الى حماس المواطن بكل دقة وحيدة وايجاز فى  
الشكل .

وينشا الجيل الجديد من فنانى الاعلان فى  
اوزبكستان على الفهم العميق ، والاحساس الصادق  
بالواجب الوطنى من خلال الشعور بالمسؤولية ، حتى  
مستقبل السلام والانسانية لجميع الامم ، والمواضيع  
التي يتناولونها فى انتاجهم متنوعة ولكنها تصب فى اطار  
هام واحد ، فى النضال من اجل السلام وضد الحرب  
النووية ، ولعل ابداع صورة مقنعة تعكس هذا المعنى  
وبلغة معبرة تظهر فى اعمال نيكيف ( ٦٦ ) ، وزياييف ( ٦٧ ) و  
تاخاروف ( ٦٨ ) .

ومن نظرة فى انتاج فنانى الديكور المسرحي  
والسينمائي نجد ايضا النزعة نحو التجديد الذى تعكسه  
اعمال كالونتاروف ( ٦٩ ) ، واكوادين ( ٧٠ ) ، وبريم  
( ٧١ ) ، ونزاروف ( ٧٢ ) وجيبو ييدوف ( ٧٣ ) ،  
ورحيم باييف ( ٧٤ ) ، من خلال خلق الجو الحقيقي  
المتلائم مع الحدث المسرحي ، ليحمل الديكور معاني  
العالم المسرحي ، لن الاخراج الجمالي المبدع للديكور هو





أحمدوف - صورة سي رحيموف ١٩٨٣





سعيدوف - حمزة في حملة موسيقية

مسؤولية واتلبية لاحتياجات فن الديكور المسرحي السوفييتي .

واقـد حققت اعمال ( اكودين ) النجاح في المعارض الاتحادية والدولية وحصل ( كالونتاروف ) على جائزة حمزة لقاء ديكور فلم ( مفوض استثنائي ) ، وحصل برايم على جائزة الدولة السوفييتية عن ديكور مسرحية ( الفني والفقير ) ، وفي السنوات الاخيرة لم تعد هذه النجاحات مقتصرة على العاصمة فقط بل شملت فناني الديكور في المحافظات ، منهم علييف ( ٧٥ ) ، في محافظة

سمرقند ، وميخائيليتشينكو ( ٧٦ ) ، في فرغانة وغيرهم .

ولقد فسرفقر قسم النحت في معارض ( عقب آخيل ) حتى اواسط السبعينات ، بقلة عدد فناني النحت الاوزبك وانخفاض مستوى اعدادهم التقني ، وغياب الخبرة لديهم في استخدام المواد الصلبة والمعادن الثمينة ، هذه الصورة التي تبدلت في الوقت الحاضر نحو الافضل ، وظهرت على ساحة الفنون الجميلة الاوزبكية اسماء جديدة كتاجي حاجاييف ( ٧٧ ) ، و





سعيدوف - رئيس ورشة

واللون والإيجاز واللياقة ، وهذه الخصائص كلها هي معيار في أعمال الفنانين الشعبيين لأنها امتداد للتقاليد الراسخة عند الشعب الأوزبكي ، وهي في الغالب تأخذ أشكال زخارف نباتية أو هندسية وفيما ندر تأخذ أشكالاً لصور حيوانات وطيور وقرنيات أو علامات لطيور داجنة أو متوحشة .

والمعارض الفنية تعرف زائريها على إبداعات كل الفنانين الشعبيين في (أوزبكستان) لأن لكل واحد منهم خصائصه الفنية المتميزة .

كما ويحتل مكانة هامة بين أعمال الفنانين الشعبيين فن التطريز الجميل المدهش بألوانه وزخرفته ، فالزخرفة الرائعة للبسط ، والتطريز على الحرير « سوزاني » ، والاطر المطرز لجدران الغرف « زاريفور » ، وستائر الكتابي « شاي شاب » ، المخصصة لتزيين المنازل من الداخل بالأسلوب التقليدي القومي ، تقوم بإنتاجها ورشات نذكر منها ورشة سيد علييف ( ٩٤ ) ، في طشقند ، وورشة رحمة الله ييفا ، في محافظة سمرقند ( مردانوف ) في محافظة سرخاندريا وغيرها . وفي الحقيقة هناك أعمال صغيرة تقدمها الفنون

عيسى نواف ( ٧٨ ) ، وآخرين . سيما وأن فناني النحت الأوزبك اليوم يعملون ليس في طشقند ، وحدها بل وفي مدن أورغينتش ، وقوقند ، ونوائي وانديجان .

وصور الأشخاص تشغل المكانة الهامة بين المنحوتات على الحوامل ، لأنها تكشف في أفضل الأعمال وبالعُمق الفني روح الإنسان المعاصر ، فالمرونة في التعبير يعكس الشكل عند روزيباييف ( ٧٩ ) ، والجوهر الإنساني العميق عند ديكتياروف ( ٨٠ ) ، والشاعرية المناسبة في العالم الروحي لأشخاص قتي مرادوف ( ٨١ ) ، والمرونة النابضة بالاختصار الشديد عند قاسيموف ( ٨٢ ) ، والفن الروحي عند الإنسان العادي الكادح البسيط التي تعبر عنها بجدارة أعمال بايماثوف ( ٨٣ ) ، ومع ذلك فالأعمال الممتازة قليلة ، ولا تعكس دائما الحياة المعاصرة بتعقدها واثارتها ، لأن بعض النحاتين يقومون بتكرار الأشياء القديمة بقوالب جديدة .

أما مصنوعات الفنون التطبيقية ، والزخرفية من إنتاج الفنانين الشعبيين الأوزبك حازت على الشهرة ليس في الاتحاد السوفيتي وحسب بل وهي البلدان الأجنبية ، سيما وأن هذه المصنوعات كانت قد أخذت طريقها إلى معارض الحرف اليدوية الدولية منذ السبعينات من القرن الماضي ، عندما كانت تركستان حينها ضمن حدود روسيا ، حيث عرض الفنانون الأوزبك انتاجهم الفني في برلين وفيينا وغلانكو وكوبنهاجن وميلانو وميونخ وباريس واستوكهولم وشيكاغو ومدن أوروبية وأمريكية أخرى ، ففي معرض باريس الدولي عام ١٩٣٧ ونيويورك عام ١٩٣٩ استحق فنانون أوزبكستان جائزتي « غران بري » ، وجائزة ذهبية ، وميداليتين فضيتين ، وأربع شهادات تقدير .

في عدد من الدول الأجنبية تقام الآن معارض سنوية للفنون الجميلة الأوزبكية ، يشارك فيها دائما الفن التطبيقي والزخرفي ، فاساتذة فن النقش على الخشب المشهورين آتا بالفانوف ( ٨٤ ) ، وحيدروف ( ٨٥ ) ، واساتذة الحفر على الجبصين « غانتشو » مرادوف ( ٨٦ ) وإرسلان قولوف ( ٨٧ ) ، وفناني الزخرفة على الخشب رؤوف ( ٨٨ ) ، وجليلوف ( ٨٩ ) ، وفناني الخزف جورة قولوف ( ٩٠ ) ، ورحيموف ( ٩١ ) ، وساتيموف ( ٩٢ ) ونذر الله ريف ( ٩٣ ) ، أصبحوا مخررة للشعب الأوزبكي لأن أعمالهم قد دخلت في قوام كنوز الفن الأوزبكي .

والفنون التطبيقية والزخرفة الأوزبكية صورة ونظاما وجوهرا وفكرة فنية هي امتداد للبداية المضيئة التي عبرت وبوضوح وبهجة عن ظروف ولغة الزخرفة المسطحة . فالفن الشعبي متأثر وخاضع بعمق على المستويات الثقافية من خلال الخلفية الزخرفية التي تستخدم الانسجام بين الضوء والحركة في الرسم





عمريكوف - أنا إنسان ١٩٨٣

التطبيقية والزخرفية الاوزبكية الى جانب اعمال التطريز الكبيره تستخدم على نطاق واسع في الحياة الشعبية منها القبة الشعبية « دوبة » المطرزة على الطراز الفرغاني ، وهي صاحبة الشهرة الواسعة في كافة انحاء الجمهورية . وتتمتع بألوان محلية مثل الشهرزابزية والقشقادارية، والمرغيلانية، والارغوتسكية نسبة الى مكانها الجغرافي . وكذلك مناديل الخصر « بيلباق » التي يستخدمها الاوزبك لتزيين الملابس بالترنر بها وفي صر وربط بعض الاشياء مثل الخبز الشعبي المنقوش مثلا .

الخزف كواحد من فروع الفنون التطبيقية والزخرفية الشعبية ، معروف على نطاق واسع ، وهو متعدد الاشكال والاستعمالات . فهو في بعض الحالات صحن انيقة مزينة بالرسوم واحيانا له اشكال تفتقر للالوان ، وهذا يعود للمدارس الفنية للمناطق المختلفة والتي تمتلك اسلوبها الجمالي الخاص بها ، منها كيجدوفان (٩٥) التي تميز انتاج نذر الله ييف ، وعمزوف (٩٦) ، وارغوت (٩٧) ، التي تميز انتاج ابلاقوموف (٩٨) ، وغروم ساراي (٩٩) ، ذات اللون الالزوردي الذي تتميز به خزفيات ساتيموف ، وريشتان (١٠٠) ، التي تميز اعمال كاميلوف ، وطشقند (١٠١) ، التي تميز خزفيات قيوموف (١٠٢) والاخوين رحيموف (١٠٣) ، ولعل افضل المصنوعات الخزفية نوعية هي ما تعرضه المدرسة السمرقندية

لفن الخزف والتي يشرف عليها اكبر الفنانين ( عمر قل جورة قولوف ) ، وتشمل عظيموف ، وباتوروف (١٠٤) ونصروف (١٠٥) ، واخرون .

**ولا بد في الخزف السمرقندي من التحدث عن اللعب القومية التي تتميز بجمال الاسلوب وغرابة الشكل ، لانها تحمل العادات والتقاليد الشعبية القديمة بعمق وتحظى دائما باعجاب الناظرين .**

كما ويشير اهتمام المشاهد ايضا فن صناعة السجاد طويل الوبر « جولخيرسي » الذي تنتشر صناعته اساسا في بعض المناطق النائية من محافظة ( سرداريا ) .

وتتميز الاقمشة وانه الزخارف الاوزبكية الخاصة والمشهورة باسم « خان اطلس » بالازدهار لانها لم تزل حتى الان في المكان المفضل لتفصيل الملابس النسائية ، ان كانت على الطراز القومي او الحديث .

وفي السنوات الاخيرة شهدت الفنون التطبيقية والزخرفية في الجمهورية تطورا ملحوظا من حيث الاهمية والمضمون الجمالي والفني وذلك بعد الخطوات العملية التي اتخذت اثر قرار المركزية للحزب الشيوعي الاوزبكي عام ( ١٩٧٧ ) الذي حدد الخطوات القادمة من اجل تطوير الفنون التطبيقية والزخرفية ، وكان من اهم الاحداث قيام الاتحاد « اسطى » عام ١٩٧٨ . ذو الشخصية الاعتبارية والملاحظة في تنشيط وتطوير الفنون التطبيقية الشعبية ، حيث اتخذت خطوات





أحماروف - صورة الشاعرة زلفية

عادت لتحل مكانها في تزيين المباني العامة . واصبح مما يبعث السعادة ان الفنانين الشعبيين الاوزبك يدعون لتنفيذ اعمال الزخرفة الفنية للمباني العامة الفريدة في ( موسكو ) و ( ريفا ) و ( دانسك ) و ( سوتشي ) والعديد من المدن السوفيتية الاخرى .  
وتتميز الفنون التطبيقية والزخرفية الحديثة في اوزبكستان بخاصية الحفاظ على جملة من التقاليد الموروثة ، والعمل كذلك وباستمرار على تطويرها باشكال حديثة من خلال الصياغة الفنية في الخزف والبورسلان . كما وبدأ في الجمهورية انتاج القماش المشجر والمصنوعات الفنية الزجاجية والكريستال ،

عملية لبعث بعض الحرف التي اختفت او كادت ان تنسى ، وافضل مثال على ذلك عودة الاقمشة المطرزة الى الظهور في المعارض ، وكذلك الجلود المشكلة بالضغط الى جانب اوائل المنمنمات المطلية بالبرنيش .  
لفترة طويلة لم يمارس فنانونا الحفر والزخرفة على الخشب والنقش على الجبصين « غانتشو » عملية تزيين المباني كما كانوا في السابق ، وانحصرت اعمالهم في صنع الاشياء الاستهلاكية ، من مناخذ واسقاط ، وعلب صغيرة اضافة لديكورات المعارض ، بينما نجد في الالونة الاخيرة ابداعات الفنانين الشعبيين في الحفر والزخرفة على الخشب والنقش بالفانتشو ، قد





رحيم أحمدوف - طبيعة صامتة

واعتقد ان هذا التنوع في الفنون التطبيقية والزخرفية شاهد على ازدهار هذا النوع من الابداع الفني في اوزبكستان والذي يعتمد اصلا على خبرة الفنانين الشعبيين والفنانين المحترفين . كما وينطلق الفن التقليدي والحديث من الواقع ليدخل في الحياة اليومية للشعب .

فن النصب التذكارية لم يشارك في المعارض ، ولكنني اريد هنا وبشكل عام ان اعرض خصائص هذه الناحية الهامة في الفنون الجميلة الحديثة في الجمهورية بتاريخ هذا الفن بدا في اوزبكستان مع فجر السلطة السوفيتية ، وجاء لجسد في الحياة فكرة البرنامج اللينيني للنصب التذكارية ، اذ خلال عامي ١٩١٨ - ١٩١٩ ، اقيم في جمهورية تركستان اول نصب للمنجل والمطربة في مدينة ( طشقند ) ، ونصب ثورة اكتوبر ( تشرين اول ) ، او كما تسميه العامة « نصب الحرية » في ( سمر قند ) .

وفي النصب التذكارية كواحد من وجوه الاعلام ارتبط في العشرينات والثلاثينات باسماء النحاتين السوفيت الروس كوزلوف (١٠٦) ، وكريستوفسكي (١٠٧) ، ومانيرير (١٠٨) ، وخارلاموف (١٠٩) ،

وكوروليف (١١٠) ، الذين ابدعوا تماثيل ( لينين ) الفريدة في مدن خيوة وقوقند وطشقند ، اما الشخصية الابداعية والطريق الانتاجية الطويلة لتشنغيزاحماروف أشهر اساتذة فن النصب التذكارية ، فقد بدأت في الاربعينات ، ومنحوتاته اليوم تزين مسرح ( علي شير نوائي ) الحكومي الاوزبكي للاوبرا او الباليه . ومعهد البيروني للاستشراق . ومحطة نوائي للمetro في طشقند والمباني العامة في ( سمرقند ) و ( كراستو ) يارسك و ( سوتشي ) .

وفي الخمسينات بدأت العمل في الجمهورية مجموعة من نحاتي النصب التذكارية والتماثيل . درس معظمهم في المعاهد الفنية العالية بموسكو وليننغراد وكيف ولغوف ، نذكر منهم ( تشينغيز احماروف ) كما وبدأ في وقت لاحق معهد ( استروفسكي ) للفنون والمسرح بطشقند في اعداد فناني النحت .

كما وكان من ثمرة التعاون الواسع بين مهندسي البناء والفنانين اثناء بناء واعمال اعادة بناء المدن والقرى في ( اوزبكستان ) ان تم تذليل مصاعب التركيب الفني بنجاح . ومن الامثلة على ذلك : تمثال لينين لليونيف (١١١) . واخونوفا (١١٢) ، وتمثال





## فادييف - أول وطن للسوفييت

جراة نقول ان الفنون الجميلة في اوزبكستان تعكس وبوضوح الاصالاة القومية في الاتجاه الفني . وان ابداعات الفنانين الاوزبك تتطور على النطاق الذي يظهر فيه الفن الحديث بشكل كامل . تلك الطريق التي تعكس الواقعية وتمثل شاعرينا وتحدث عن المثل العليا والمآثر الشعبية والفنى الروحي للانسان المعاصر .

### هوامش

- (١) عالم جان قاسم جانوف : ( ١٨٧٨ - ١٩٥٢ ) فنان الشعب الاوزبكي ، استاذ النقش على الخشب ، ولد في طشقند ، مارس التعليم .
- (٢) يعقوب جان رؤوفوف : فنان الشعب الاوزبكي ، اخذ فن النقش ورانة ، ولد في اوار تيوبى ( طاجكستان ) عام ١٨٨٨ ، مارس مهنة التعليم .
- (٣) سليمان حاجاييف : ( ١٨٦٦ - ١٩٤١ ) فنان نقش على الخشب ، مارس التعليم .
- (٤) صدر الدين بوتشايف : ( ١٨٧٣ - ١٩٤٨ ) صانع بالورانة من بخارى .
- (٥) تراب مير علييف : ( ١٨٧٤ - ١٩٥١ ) فنان خزف ولد في طشقند ، مارس التعليم .
- (٦) قابيل جان موسى جانوف : ( ١٨٩٨ - ١٩٥٥ ) فنان زخرفة

حمزة حكيم زادة نيازي لايفانوف (١١٣) ، وخالدييف (١١٤) ، وتمثال الخوارزمي لنيروفسكي (١١٥) ، وريفا ، ورحمة الله ييف (١١٦) ، وفيروزاشرفي (١١٧) ، وكونتورير (١١٨) ، وآخرين . وتمثيل الزينة في محطات مترو طشقند ، محطة ساحة لينين للبيئة (١١٩) ، وشابيرو (١٢٠) ، ومحطة بوشكين للبيئة وليباس (١٢١) ومحطة ٥٠ سنة على قيام الاتحاد السوفييتي لعلييف (١٢٢) ، وفاسيلي ديفتاروف ، وباندزىلادزي (١٢٣) ، الى جانب اعمال مشتركة اخرى لفناني النحت ومهندسي البناء .

والان يساهم بنشاط في حل مشاكل التركيب الفني فنانون من موسكو وليننغراد وكيف وريفا ، ومن جملة الاعمال المنفذة نذكر على سبيل المثال نصب ( رأس بوشكين ) لتذكاري لايشوشين ( ١٢٤ ) ، وصابر عادلوف ( ١٢٠ ) ، ونصب كارل ماركس لريابيتشيف ( ١٢٦ ) ، واداموف ( ١٢٧ ) ، واخيرا ظهر على اعشاب حدائق وساحات طشقند منحوتات وعناصر تزيينية اخرى من انتاج علييف ، وديفتاروف وفناني الجمهورية الاخرين .

وفي ختام هذه الدراسة عن الاوضاع الفنية في اوزبكستان اود ان اذكر بشكل خاص اننا اليوم وبكل





## تشاريف - سايرو بسكايلا الحميلة

وتطريز ، ولد في مدينة اوش ( قرغيزيا ) عمل في مدينة كساب .

(٧) نصر الدين ضيا كارييف : ( ١٨٨٠ - ١٩٣٩ ) فنان حفر على

الخشب ، ولد في طشقند ، مارس التعليم .

(٨) اليكساندر نيكولايفيتش فولكوف : ( ١٨٨٦ - ١٩٥٧ ) فنان

الشعب الاوزبكي ، رسام ولد في فرغانة ، درس الفن في

بيتربورغ ، وكييف ، مارس التعليم في طشقند .

(٩)

بافل بيتروفيتش بينكوف : ( ١٨٧٩ - ١٩٤٩ ) شخصية فنية

اوزبكية ، رسام ، ولد في قازان ، عاش في اوزبكستان من عام

١٩٢٩ ، درس في بيتربورغ ، وباريس مارس التعليم .

(١٠)

ليف ليوناردوفيتش بوري : ( ١٨٨٧ - ١٩٤٣ ) شخصية فنية



- اوزبكية ، رسام ، ولد في سمرقند ، درس في استديو ميشكوف ، زار مراسم الفنانين في بيتربورغ ، مارس التعليم .
- (١١) الكسي فاديميروفيتش اسوبوف : ( ١٨٨٩ - ١٩٥٧ ) رسام ، عاش في اوزبكستان من ١٩١٨ حتى ١٩٢٠ ، وعمل مدرسا في المدرسة الفنية لتركستان . وفي ترميم اثار مدينة سمرقند .
- (١٢) ايفان سيميونوفيتش كازاكوف : ( ١٨٧٣ - ١٩٣٥ ) رسام وغرافك ، ولد في روسيا درس في موسكا ، وبيتربورغ ، علم الرسم في طشقند .
- (١٣) مكسيم يفتافيتس نوفيكوف : رسام ، ولد في روسيا عام ١٩٢٠ ، يعيش في اوزبكستان ، درس في بيتربورغ .
- (١٤) اليكساندر فاسيليفيتش نيكولايف : ( لقب باسطى مؤمن بعد اعتناقه الاسلام في اوزبكستان ) ( ١٨٩٧ - ١٩٥٧ ) شخصية فنية اوزبكية ، رسام وغرافك ، ولد بمدينة فارونج ( روسيا ) . عاش في اوزبكستان من عام ١٩٢٠ .
- (١٥) نيكولاي غيورغيفيتش قره خان : ( ١٩٠٠ - ١٩٧٠ ) فنان الشعب الاوزبكي ، رسام درس في تركستان ، مارس التعليم .
- (١٦) اوانيس قره بتوفيتش تاتيفوسيان : فنان الشعب الاوزبكي ، ولد في ارمينيا عام ١٨٨٩ ، عاش في اوزبكستان من عام ١٩١٥ وحتى ١٩٦٣ ، درس في موسكو ، مارس التعليم .
- (١٧) اسكندر اكراموفيتش اكراموف : ( ١٩٠٤ - ١٩٧٢ ) فنان الشعب الاوزبكي ، غرافك ولد في طشقند ، درس في طشقند ولينغراد .
- (١٨) اورال تنسيقبايفيتش تنسيقبايف : ( ١٩٠٤ - ١٩٧٠ ) فنان الشعب السوفييتي عضو اكااديمية الفنون السوفييتية ، رسام . ولد في طشقند ، درس في طشقند وبيزنا .
- (١٩) اكرم صديقي : ( ١٩١٠ - ١٩٥٧ ) رسام ، ولد في سمرقند ، درس في طشقند .
- (٢٠) ميخائيل ايفانوفيتش كورزين : ( ١٨٨٨ - ١٩٥٧ ) رسام وغرافك ، ولد في سيبيريا من عام ١٩٢٢ ، عاش في اوزبكستان ، درس في موسكو وبيتربورغ ، مارس التعليم .
- (٢١) توركسيب : الخط الحديدي سيبيريا تركستان .
- (٢٢) فيكتور ايفانوفيتش اوفيمتسيف : ( ١٨٩٩ - ١٩٦٤ ) فنان الشعب الاوزبكي ، رسام ومصمم ديكور مسرحي ، ولد في شمالي الاورال ودرس في اومسك .
- (٢٣) لطف الله عبد الله ييفيتش عبد الله ييف : فنان الشعب الاوزبكي ، رسام وغرافك ولد في محنت اباد عام ١٩١٢ ، درس في سمرقند ، مارس التعليم .
- (٢٤) نيكولاي غيرغيفيتش قره خان : ( ١٩٠٠ - ١٩٧٠ ) فنان الشعب الاوزبكي ، رسام ولد في جبال قره باخ ، درس في تركستان .
- (٢٥) زينائدا ميخائيلوفنا كوفاليفسكايا : فنانة الشعب الاوزبكي ، رسامة ، ولدت في مدينة فولسك ( روسيا ) عام ١٩٠٢ ، درست في قازان ، مارست التعليم .
- (٢٦) شمردى حسانوفا : ( ١٩١٧ - ١٩٥٦ ) رسامة ، ولدت في طشقند ودرست فيها .
- (٢٧) ناديجدا فاسيليفنا كاشينا : فنانة الشعب الاوزبكي ، رسامة ،

- ولدت في بيرم ( روسيا ) عام ١٨٩٦ ، من عام ١٩٣٠ عاشت في اوزبكستان . درست في موسكو .
- (٢٨) يوسف افرايموفيتش يلزاروف : شخصية فنية اوزبكية ، رسام ، ولد عام ١٩٢٠ ، في سمرقند ، درس في سمرقند وموسكو .
- (٢٩) عبد الحق اسقالوفيتش عبد الله ييف : فنان الشعب الاوزبكي ، رسام ، ولد في قازاخستان عام ١٩١٨ ، درس في سمرقند وموسكو ، درس مادة الرسم في اوزبكستان .
- (٣٠) تشغيز عبد الرحمن و فيتش احماروف : فنان الشعب الاوزبكي ، ناقد فني ، بروفييسور ، حائز على جائزة الدولة السوفييتية وجائزة حمزة في اوزبكستان ، فنان نصب تذكارية ، ولد في روسيا عام ١٩١٢ ، درس في بيرم وموسكو ، عاش في اوزبكستان من عام ١٩٥٠ ، مارس التعليم .
- (٣١) سميح فايز الله ييفيتش عبد الله ييف : شخصية فنية اوزبكية ، بطل الاتحاد السوفييتي ، رسام ، ولد في طشقند عام ١٩١٧ ، ودرس فيها .
- (٣٢) رحيم احميدوف : فنان الشعب الاوزبكي ، حائز على جائزة حمزة في الجمهورية ، رسم ، ولد في طشقند عام ١٩٢٤ ، ودرس فيها ، مارس التعليم .
- (٣٣) بختيار محمد رسولوفيتش بابايف : شخصية فنية اوزبكية ، رسام ، ولد في اريسي ( قازاخستان ) عام ١٩٣٧ ، درس في طشقند .
- (٣٤) زاكير اناموف : شخصية فنية اوزبكية ، رسام ، ولد في طشقند عام ١٩١٩ ، درس في اوزبكستان .
- (٣٥) منان عبد الصمدوفيتش سعيدوف : شخصية فنية اوزبكية ، رسام ، ولد في طشقند عام ١٩٢٣ ، مارس التعليم .
- (٣٦) سعد الله عبد الله ييف : ولد في طشقند عام ١٩٤٥ ، درس في اوزبكستان ولينغراد ، رسام .
- (٣٧) شهرت عبد الرشيدوف : رسام ، ولد في قارشي عام ١٩٤٨ . درس في اوزبكستان .
- (٣٨) بهادر جلالوف : ولد في طشقند عام ١٩٤٩ ، درس في اوزبكستان ولينغراد ، فنان نحت ، حائز على جائزة الكومسومول .
- (٣٩) علي شير ميرزايف : ولد في طشقند عام ١٩٤٨ ، درس في اوزبكستان وموسكو رسام .
- (٤٠) يغيت علي تورسون نازاروف : رسام ، ولد في محافظة فرعانة ، درس في طشقند .
- (٤١) جاولوف يوسوبوفيتش عمر بيكوف : رسام وغرافك ، ولد في طشقند عام ١٩٤٦ ، درس في اوزبكستان وموسكو ، رئيس نقابة الفنون الجميلة الاوزبكية .
- (٤٢) غول اييم عبد الرحمن وفا : رسامة ، ولدت في نوغوس عام ١٩٥٦ ، تعمل في قره قلباقيا .
- (٤٣) اولوغ بيك بالطبايف : ولد في انديجان عام ١٩٥٣ ، درس في طشقند رسام ونحات .
- (٤٤) غريغوري ايساكوفيتش زيلبرمان : ولد في اوريسا عام ١٩٣٨ ،



في اوزبكستان رسام .

(٤٥) فيتالي ليونيدوفيتش جدانوف : ولد في غولستان عام ١٩٤١ ، درس في طشقند ولينغراد رسام .

(٤٦) تيشاباي عيسى ييفيتش بيرماتوف : رسام ، ولد في ريف طشقند عام ١٩٣٦ ، درس في طشقند ، يمارس مهنة التعليم .

(٤٧) فالنتين اليكساندروفيتش فادييف : شخصية فنية اوزبكية ، رسام ، ولد في كيتمين تيوبي عام ١٩١٢ ، درس في طشقند .

(٤٨) عبد المؤمن يونسوف : ولد في طشقند عام ١٩٤٦ ، درس في اوزبكستان ، رسام .

(٤٩) رشيد محمد يوفيتش تيموروف : شخصية فنية اوزبكية ، رسام ، ولد في بخارى عام ١٩١٢ ، درس في سمرقند .

(٥٠) غيورغي ايفانوفيتش تشيفانوف : غرافك ، ولد في قازاخستان عام ١٩٢٥ ، درس في اوزبكستان .

(٥١) هيرات بايماتوف : رسام ، ولد في طشقند عام ١٩٤٦ ، درس في خاركوف وطشقند يدرس مادة الفنون .

(٥٢) بوريس فاسيليفيتش كوتلوف : غرافك ، ولد في نيكولايف عام ١٩٢٣ ، درس في اوزبكستان .

(٥٣) ايركين اخونوف : ولد في طشقند عام ١٩٣٧ ، درس في كييف غرافك ، مدير المعهد المتوسط للفنون في طشقند .

(٥٤) رئيس عبد الكليموف : ولد في روسيا ، درس في دوشانبة وطشقند ، غرافك .

(٥٥) تيلمان يمينوفيتش محمدوف : غرافك ، ولد في طشقند عام ١٩٣٥ ، درس في اوزبكستان .

(٥٦) ابو باقي غولاموف : ولد في طشقند عام ١٩٤٩ ، درس في طشقند ، مصمم مباني .

(٥٧) كوتلوف بشاروف : شخصية فنية اوزبكية ، غرافك ، ولد في الما اتا عام ١٩٢٥ ، يعمل في اوزبكستان منذ عام ١٩٥١ ، ودرس فيها .

(٥٨) مراد فيضي يفتش صديقوف : ولد في بخارى درس في طشقند ودوشانبة . حائز على جائزة الكومسومول الاوزبكي .

(٥٩) ميدات ايتاخونوفيتش قهاروف : غرافك ، ولد في الما اتا عام ١٩٤١ ، درس في الما اتا وموسكو .

(٦٠) اناتولي اندريفيتش بروف : غرافك ، ولد عام ١٩٤٨ ، درس في طشقند .

(٦١) ايفان دميترييفيتش كيرياكيدي : غرافك ، ولد في جورجيا عام ١٩٤٠ ، أنهى دراسته في اوكرانيا ، يمارس التعليم في اوزبكستان .

(٦٢) فاروق قهاروف : ولد عام ١٩٣٧ ، درس في طشقند ، فنان اعلان .

(٦٣) غيورغي اندريفيتش تكتاشيف : غرافك ، ولد في قرغيزيا عام ١٩٢٠ ، درس في اوزبكستان .

(٦٤) نوز بلكانوف : ولد في اورالسك عام ١٩٢٢ ، درس في سمرقند ، فنان اعلان .

(٦٥) ميخائيل فسيفولودوفيتش غروميكو ، ولد عام ١٩٣٥ ، درس في اوزبكستان .

(٦٦) ميرات ينيكييف : فنان اعلان ، ولد في بخارى عام ١٩٤٨ .

(٦٧) عبد الغفار زيايف : فنان اعلان ، ولد في بخارى عام ١٩٥١ ، ويعمل فيها .

(٦٨) تاتيانا اناتولييفنا تختاروفا : فنانة اعلان ، ولدت في بخارى عام ١٩٥٣ ، وتعمل هناك .

(٦٩) عمانوئيل ماركيلوفيتش كالونتاوف : شخصية ثقافية اوزبكية ، حائز على جائزة حمزة الحكومية في الثقافة والفنون والاداب ، رسام ومصمم ديكور سينمائي ولد في سمرقند عام ١٩٣٢ ، درس في اوزبكستان وموسكو ، مارس التعليم .

(٧٠) بينيامين غيورغيفيتش اكودين : مصمم ديكور مسرحي ، ولد في ميرز اتشولي عام ١٩٣٦ ، أنهى تعليمه في طشقند ويمارس التعليم فيها .

(٧١) غيويغر روبرتوفيتش بريم : مصمم ديكور مسرحي ، ولد في تركمانيا عام ١٩٣٥ ، درس في عشق اباد طشقند ، يمارس التعليم .

(٧٢) بختيار نازاروف : فنان ديكور سينمائي ورسام ، حائز على جائزة الكومسومول الاوزبكي .

(٧٣) اناتولي غيورغيفيتش جيبويدوف : مصمم ديكور مسرحي ، ولد عام ١٩٢٩ ، درس في اوزبكستان ويمارس التعليم فيها .

(٧٤) ناريمان علي كوفيتش رحيم بايف : شخصية ثقافية اوزبكية ، مصمم ديكور سينمائي ، ولد في سمرقند عام ١٩٢٧ ، درس في سمرقند وموسكو .

(٧٥) اوزادة عليفا : مصممة ديكور مسرحي ، تعمل في مسرح سمرقند للادبرا والبالية ، درست في طشقند .

(٧٦) فلاديمير ميخائيليتشينكو : مصمم ديكور مسرحي وغرافك ، يعمل في فرغانة .

(٧٧) تولاغان تاجي حاجاييف : ولد في طشقند عام ١٩٥٢ ، نحات درس في طشقند .

(٧٨) تركومان عيسى نوف : نحات ، ولد في سمرقند عام ١٩٥٣ ، ويعمل فيها .

(٧٩) دامير ساليدي جانوفيتش روزيباييف : نحات ، ولد في فرغانة عام ١٩٣٩ ، درس في اوزبكستان .

(٨٠) فاسيلي ايفانوفيتش ديفتاروف : نحات ، ولد في قازاخستان عام ١٩٣٨ ، درس في طشقند .

(٨١) جولد اس بيك مرادوف : ولد في نوقوس عام ١٩٣٤ ، فنان الشعب القره قلباقي ، حائز على جائزة الدولة القرقلباقية ، درس في اوزبكستان .

(٨٢) طالب جان قاسيموف : نحات ، درس ويعمل في طشقند .

(٨٣) عبد المؤمن بايماتوف : نحات ، ولد في طشقند عام ١٩٣٤ .

(٨٤) انا باي بالفانوف : ( ١٨٧٣ - ١٩٧٢ ) فنان حفر على الخشب ، من خيوا .

(٨٥) قادر جان حيدرروف : ( ١٨٩٩ - ١٩٨٣ ) فنان حفر على الخشب ، من قوقند .

(٨٦) شيرين مرادوف : ( ١٨٨٩ - ١٩٥٧ ) فنان حفر على الخشب بالوراثة من بخارى حائز على جائزة الدولة



السوفييتية .

(٨٧) تاش بولاد ارسلان قولوف : ( ١٨٨٢ - ١٩٦٢ ) ، فنان نحت على الجمصين ( غانتشو ) وحفر على الخشب بالوراثة ، ولد في طشقند ، فنان الشعب الاوزبكي ، حائز على جائزة الدولة السوفييتية ، مارس التدريس .

(٨٨) يعقوب جان رؤوفوف : فنان الشعب الاوزبكي ، ولد في طاجيكستان عام ١٨٨٨ ، فنان نقش على الخشب بالوراثة ، مارس التعليم .

(٨٩) حكيم جليلوف : فنان الشعب الاوزبكي ، فنان شعبي بالنقش على الخشب .

(٩٠) عمر قل جورة قولوف : ( ١٨٩٤ - ١٩٧٣ ) فنان الشعب الاوزبكي ، فنان خزف بالوراثة ولد في سمرقند ومارس التعليم فيها .

(٩١) محي الدين كريم وفيتش رحيم وف : فنان الشعب الاوزبكي ، ناقد فني ، ولد في طشقند عام ١٩٠٣ ، درس في طشقند وموسكو وليننغراد ، مارس التعليم .

(٩٢) حكيم ساتيموف : فنان سيراميك ، من تشروم ساراي في نمنغان .

(٩٣) عبد الله نذر الله ييف : فنان خزف بالوراثة ، ولد في كيجدوفان عام ١٩٢٧ .

(٩٤) فضيلة سيد علييفا : فنانة الشعب الاوزبكي ، فنانة تطريز ، لها عدة لوحات .

(٩٥) كيجدوفان : مدينة في محافظة بخارى مركز للفنانين الشعبيين أحفاد فناني السيراميك .

(٩٦) عثمان عمروف : فنان خزف بالوراثة ، ولد في كيجدوفان عام ١٩٠١ ، مارس التعليم .

(٩٧) اورغوت : مدينة صغيرة في محافظة سمرقند ، مركز للفنانين الشعبيين في فنون السجاد والتطريز والسيراميك .

(٩٨) محكم ابلقوموف : فنان خزف بالوراثة ، ولد في اورغوت عام ١٩٢٥ .

(٩٩) غروم ساراي : قرية في محافظة نمنغان ، تشتهر بالسيراميك الازرق .

(١٠٠) ريشتان : مركز لصناعة السيراميك في محافظة فرغانة ، وللننانين الشعبيين .

(١٠١) طشقند : عاصمة جمهورية اوزبكستان السوفييتية الاشتراكية والمركز العلمي والصناعي والثقافي لآسيا الوسطى . اما مدرسة طشقند في فن الخزف تتميز بالسيراميك المنقوش والمزخرف .

(١٠٢) عبد القادر قيوموف : فنان في صنع السجاد ، ولد في المدينة عام ١٨٩٤ ، درس في كونستانطينوبول وعلم في اوزبكستان .

(١٠٣) محي الدين كريم وفيتش رحيم وف : فنان الشعب الاوزبكي ، ولد عام ١٩٠٣ ، فنان خزف ، مرشح في النقد الفني ، درس في طشقند وموسكو وليننغراد ، مارس التعليم .

(١٠٤) حيدر باتوروف : فنان شعبي في السيراميك ، ولد في سمرقند عام ١٩٤٩ .

(١٠٥) مختار نصروف : فنان شعبي في السيراميك من سمرقند .

(١٠٦) ف. كوزلوف : نحات ، نفذ أول تماثيل لينين في آسيا الوسطى .

(١٠٧) ايفان كريستوفسكي : ولد في طشقند ، درس في موسكو ، بروفيسور ، فنان نحت .

(١٠٨) هنريخ مانيزير : نحات ، عضو اكاديمية الفنون السوفييتية ، فنان الشعب السوفييتي .

(١٠٩) م. خارلاموف : نحات ، نفذ أول تماثيل لينين في آسيا الوسطى .

(١١٠) بوريس دانيلوفيتش كوروليف : ( ١٨٨٤ - ١٩٦٣ ) نحات من موسكو .

(١١١) فلاديمير اليكساندروفيتش لونيف : نحات ، ولد في فرونزه ( قرغيزيا ) عام ١٩٣٦ ، درس في طشقند .

(١١٢) ايرينا اخونوفا : ولدت في توفارخوفا عام ١٩٤٦ ، درست في كييف ، مصممة مباني .

(١١٣) بافل اليكسييفيتش ايفانوف : نحات ، ولد في طشقند عام ١٩٣٨ ، وأنهى تعليمه فيها .

(١١٤) يوري اندييفيتش خالديف : حائز على جائزة حمزة في الفنون ، مصمم مباني ، ولد في روسيا عام ١٩٣٠ ، درس في طشقند .

(١١٥) روفيم ازرائيلوفيتش نيمروفسكي : نحات ولد عام ١٩٣٧ .

(١١٦) أنور رحمة الله ييف : ولد في طشقند عام ١٩٣٥ ، درس في طشقند ، نحات .

(١١٧) فيروز مختاروفيتش اشرفي : مصمم مباني ، ولد في طشقند عام ١٩٣٧ ، درس في طشقند وموسكو .

(١١٨) رمان كونترير : ولد في طشقند عام ١٩٤٤ ، درس في طشقند ، مصمم مباني .

(١١٩) ايرينة ليبينة : ولدت في ليتوفيا عام ١٩٣٩ ، ودرست فيها ، نحاته .

(١٢٠) يعقوب يوسيفوفيتش شايرو : نحات ، ولد في روسيا عام ١٩٣٧ ، درس في طشقند .

(١٢١) يوزيس ليباس : ولد في ليتوفيا ودرس فيها ، نحات .

(١٢٢) اناس دادش عقلي عليف : نحات ، ولد في أذربيجان عام ١٩٣٧ ، درس في طشقند .

(١٢٣) نادر امبروسوفيتش باندزىلاذري : نحات ، ولد في جيورجيا عام ١٩٣٧ ، وتعلم فيها يعيش في اوزبكستان منذ عام ١٩٦٣ .

(١٢٤) ميخائيل قسطنطينوفيتش انيكوشين : نحات ، عضو اكاديمية الفنون السوفييتية فنان الشعب السوفييتي ، بروفيسور ، حائز على جائزة الدولة السوفييتية .

(١٢٥) صابر رحيم وفيتش عادلوف : مصمم مباني ، ولد في طشقند عام ١٩٣٢ ، درس في طشقند .

(١٢٦) ديميتري بوريوفيتش ريبابيتشيف : ولد عام ١٩٢٦ ، نحات من موسكو ، يحمل جائزة حمزة في الفنون .

(١٢٧) ليونيد طهرانوفيتش اداموف : يحمل جائزة حمزة في الفنون ، مصمم مباني ، ولد في قوقند عام ١٩٢٩ .



# وليم تورنر

ترجمة : سلافة ابراهيم

## تورنر

ولد ( جوزيف مالورد ويليام تورنر ) في الثالث والعشرين من شهر نيسان عام ( ١٧٧٥ ) في شارع ( فيدن لان ) على اطراف ( كوفيننت جاردن ) حيث كان لوالده محلا صغيرا للحلاقة ، ولقد ظهرت عبقرية الطفل الفذة في سن مبكرة ، وكانت معظم رسوماته عبارة عن تقليد للرسوم الايضاحية في المجلة ، وقد لاقت نجاحا واشتراها زبائن محل والده مقابل شلنات قليلة ، دخل ( تورنر ) مدرسة ( برينت فورد ) في سنه الاولى ، وعندما كان في التاسعة من عمره طلب منه صانعة للبيرة في الحي ان يُلَوِّنَ له بعض النقوش ( وهذا النشاط عاد اليه فيما بعد ) ، وتلك النجاحات المبكرة لم تكن بدون مكسب ، والوالد كان قد شجّع لينمي ولده ، الفذ ، ففي عام ( ١٧٨٨ ) وضعة تحت التمرين لدى ( توماس مالتون ) ، الرسام المائي للديكورات والمناظر الطبوغرافية (التضاريسية) ، بعد حوالي السنه مع ( مالتون ) دخل المدرسة الاكاديمية الملكية للدراسة الرسم وكان عندها في الرابعة عشر ، في هذه الاثناء تقاعد ابوه عن عمله في محل الحلاقة وكرس حياته لمساعدة ولده حتى وفاته في سنة ( ١٨٢٩ ) ، في سنة ( ١٧٩٣ ) استطاع ( تورنر ) ان يمتلك مرسما خاصا به حيث ساعده والده فيه سواء في تحضير لوحاته وصوره او في تكفله بالعمل المنزلي ، وبهذه الطريقة استطاع ان يملأ الفراغ . في حياة ( تورنر ) التي تركتها امه ، تلك المرأة القاسية التي ماتت مجنونة .

ولقد تأثر بنوع الرسم الذي كان يعرض في استوديو ( فالتون ) وقدم عددا كبيرا من اللوحات الهندسية والطبوغرافية في نطاق الاسلوب السائد في ذلك الوقت ، ولقد اعتاد ( تورنر ) على التجوال في الريف مقتنيا مفكرة كتلك التي يقتنيها المسافر وكان يرسم فيها رسوما دقيقة للمنظر الطبيعي ، القلاع والاديره ، تصور بدقة اصول هذه الاشياء ، وقد طبعت هذه الرسوم فيما بعد واستخدمت للتوضيح في دليل المسافر ، وغالبا ماكان اصحاب البيوت في البلدة والقلاع يطلبون منه ان يصنع لهم رسوما دقيقة ومتقنة لممتلكاتهم ، وكان يعمل ناسخا [ مهنة مكسبة جدا ] وكان يستخدمه العديد من المهندسين المعماريين ليلون لهم مخططاتهم ، وليس هناك من شك في ان موقع ( تورنر ) في التيار الرئيسي للرسم الانكليزي للمنظر الطبيعي بالالوان المائية ، كان قد نشأ من اتصالاته في شبابه مع الريف الانكليزي ، في سنة ( ١٧٩٤ ) التقى ( تورنر ) مع المشجع ( الدكتور مونرو ) الذي طلب منه هو ( توماس جيرتن ) ، رسام آخر كان له اثر واضح في فنه ان يقدم له سلسلة من الاعمال المائية عن الرسوم التخطيطية لرحلات ( ج آر . كوزينس ) ، ودراسة ( تورنر ) لاعمال فنان المنظر الطبيعي ، المثقف جدا هذا ، قادته الى ان ينظر الى المنظر الطبيعي من رؤيا اكثر حيويه واكثر خيالية من تلك التي كانت قد ظهرت في اعماله الطبوغرافية الاولى ان النسخ الدقيق جدا للموضوع ( الذي كان يميز الفنانين الطبوغرافيين من « داييس » الى « هيرن » ) مهد الطريق لمعالجة اكثر اوضاحا وخيالية والتي استطاعت تقنية الالوان المائية ان تلم بها بشكل سريع .

في سنة الحادية والعشرين عرّض ( تورنر ) اولى لوحاته الزيتية : ( بحر بريدج ووتر ) ، في عام ( ١٧٩٧ ) في الاكاديمية الملكية ، حيث انتخب عضوا في عام ( ١٧٩٩ ) ، وفي نفس السنة رسم عمله المشهور ( قلعة نورهام ) التي اعتبرها كاتبو ترجماته اولى نجاحاته الرسمية عن طريق اللون المائي ، ولم يهمل بالطبع التصوير الزيتي ولك اولى اعماله التي قدمها بهذه الطريقة لم تتعدى كونها دراسات طبوغرافية ، بعد ذلك بفترة وجيزة ترك هذه الطريقة على اية حال ،





تورنر -

وعاد الى المواضيع التاريخية والاسطورية ( ولقد بلغ اهتمامه بالمواضيع القصصية أوجه خلال رحلاته الى ( ويلز ) و ( جزيرة البياض ) ، وهذه اللوحات تعتبر كلاسيكية في وحيها وذات تأثير كبير بكل من ( بوسان ) و ( كلود لوران ) ، وفي ذلك الوقت ايضا كان ( تورنر ) قد رسم اول المناظر البحرية التي كانت تؤكد على ان لهذه الاعمال مصدرا هاما من الالهام .

في عام ١٨٠٢ سافر ( تورنر ) الى الخارج لأول مرة زار فيها كل من ( باريس ) و ( سويسرا ) وهناك وجد المنظر الطبيعي الالبي رومانسيا ويترك انطباعا قويا ، وفي الحقيقة ، قد اعترف ( تورنر ) ان تلك البلدان بأجمعها كانت أكثر جمالا من ( ويلز ) ( اسكوتلندة ) ، وفي عام ( ١٨١٧ ) سافر ( تورنر ) الى ( بلجيكا ) و ( هولندا ) وعلى طول ( الراين ) ، وعندما كان في السابعة والعشرين من عمره فقط عين عضوا في الاكاديمية الملكية ( وكان اصغر عضو عرفته الاكاديمية ) ، ثم بعد ذلك اتسعت شهرته بسرعة وفي عام ( ١٨١٩ ) قدم عددا هائلا من اللوحات ( يقدر انتاجه الكلي بحوالي ٢٠٠٠ عمل ) ومن ضمن هذه اللوحات المبكرة ما

يعتبر عملا نادرا موثوقا به ، ومصدقا عليه من دون نقاش ، سواء من الاعمال القصصية ، او المناظر البحرية ، او المناظر الطبيعية ، قبل سنة ( ١٨١٩ ) عمل في السلسلة المكونة من سبعين لوحة حفر على نمط عنوان سلسلة ( لکلود لورين ) .

وكانت اولى رحلاته الى ايطاليا في سنة ( ١٨١٩ ) ومن اقامته في روما لدينا عدد من الرسومات التخطيطية ( حوالي ١٥٠٠ مصور بالرصاص والحبر ) ، والتي تعتبر مهمة ممتعة من وجهة النظر الوثائقية كما هي من وجهة النظر الفنية ، وعلى اية حال قليلة هي الاعمال التي قدمها في ذلك الوقت واثناء تلك الزيارة الاولى لايطاليا ، ثم عاد بعد ذلك لزيارة ايطاليا في اربع مناسبات أخرى فيما بين عامي ( ١٨١٩ ) و ( ١٨٤٠ ) وخلال هذه الزيارات كان قادرا على زيارة كل المناطق تقريبا في البلد : البندقية وتورين وكومو وجنوه وميلانو وبولونا وريميني ، واورفييتو ، وآنكونا وفلورنسا و نابولي وفيتربو .

اما عن حياة ( تورنر ) الخاصة فهي غير معروفة الا نادرا ، وهناك دلائل متناقضة تتعلق بمظاهر معينة





تورنر - بيت بجانب النهر

من شخصيته ، فابتماده ومزاجه الشموس منعاه من تكوين صداقات كثيرة ، وهو لم يتزوج أبدا ، وبعد وفاة والده في عام ( ١٨٢٩ ) أصبح هذا الرجل الشرس ، البدين ، كارها للناس أكثر وأكثر ، يعيش وحيدا ، متجنباً كل العلاقات والارتباطات الاجتماعية التي يفرضها عليه نجاحه العظيم والمستمر .

ولم يفارقه حنينه وشوقه للرحلات الطويلة ، وتصرفاته الغريبة ، وبخله الشديد الذي طالما تحدث الناس عنه ( هذا الامر قد انكره بعض الذين عرفوه ) ، وسلوكه المتناقض الذي يدعو الى الريب ، كل ذلك جعل الفرصة سانحة لظهور الكثير من الشائعات الكاذبة ، ومنها انه كان مجنوناً [ظهور الجنون أو الجن بسمية حياته في عام ( ١٨٦١ ) والتي كتبها ( وولتر تورنر )] سببت للاول الكثير من الضرر [ و ( جون رسكين ) ، احد القلة الذين كانوا قادرين على ملاحظة ( تورنر ) عن كذب ويزوروه كأصدقاء مقربين ، كان قد استنكر حقيقة هذه الشائعات ، وقضى سنواته الاخيرة ، المليئة بالحيوية والنشاط في ( تشيلي ) حيث انكر وجوده

مختفياً وراء اسم صاحبة البيت السيدة ( توث ) ثم بعد ذلك وجدته الآنسة ( زامبي ) مدبرة المنزل وعادت به وذلك قبل وفاته بفترة وجيزة .

وتوفي في ١٩ كانون الاول عام ( ١٨٥١ ) عن عمر يقارب السادسة والسبعين ، وكان عجوزاً ، منغص العيش مصاباً بداء المفاصل الشديد ، وقد ترك ارثاً يقدر بحوالي ( ١٤٠.٠٠٠ ) جنيه على شكل تأمينات ، وترك أيضاً منزلاً في لندن ومجموعة من اعماله ذات قيمة لا يمكن تقديرها بثمن ، واوصى كل املاكه للفنانين الفقراء والكبار في السن واما مجموعه اعماله الفنية فتركها للدولة ، واعتراض الاقرباء على هذه الوصية طويلاً حتى الفتها المحكمة ودفن في كاتدرائية ( القديس بطرس ) قرب السيد ( جوشوا رينولدز ) .

### اعمال تورنر

لقد تأثر اسلوب في البداية تأثراً كبيراً بالحس





تورنر - تفصيل لوحة

وسبب زهده هذا في التصوير القصصي هو انه كان يعتبره طريقه للتعبير والتوضيح من خلال المواضيع التقليدية مطورا بذلك قيما تصويرية اصيلة تماما وحديثة ، ليس هناك من شك في ان اصالة وحداثة تورنر الحقيقيتين اوضح ما تبدو ان في المواضيع التقليدية الراقية التي تعبر عن حكاية او عملية ما ، ونحتاج هنا الى ان نذكر فقط ( عاصفة الثلج ) الشهيرة ، ( هاني بعل ) وجيشه يعبرون جبال الالب ، التي عرضت في سنة ( ١٨١٢ ) يعبرون جبال الالب ، التي عرضت في الابتكارات التقنية والاسلوب الجديد ، وحيث يمكننا استيعاب المنظر الطبيعي في ضوء غير واضح مستحدث ، ونعلم ايضا انه ، حتى قبل ان يرسم هذا العمل ، يعتبر الاول في السلسلة العظيمة من المواد التاريخية ، ( الطاعون الخامس لمصر ) ، الذي عرض في سنة ( ١٨٠٠ ) كان قد استمد موضوعه من احياء ربح شديدة مصحوبة بثلج وسط الجبال الويلزية ، اذا كان اهتمام ( تورنر ) مركزا في واقعية الطبيعة ، فانه ليس مدهشا انه حتى في مجال الرسم التاريخي قد اعطى اهتمامه للمنظر

التصويري الانكليزي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، بتكراره لمواضيع المناظر الطبيعية والانقاض ومناظر مدن ، وكذلك بأسلوبه في الرسم الطبوغرافي والتصويري الذي كان تقليدا دقيقا للواقع .

وعلى الرغم من ان عمله الاول تمتع بكل سمات الاسلوب في تلك الفترة - كما اثبت فوسيللون مؤخرا ، مؤكدا على الاهمية البالغة لموقعه في محيط التصوير السياحي التقليدي الانكليزي ، ونبوغه وقدراته الشخصية والمذهلة ، لم تبقى طويلا مخبأة خلف النور بل قدر لعظمتها ان تحظى باهتمام العامة والمهتمين بالفن بشكل خاص على حد سواء ، كما ظهر في انتخابه عضوا للأكاديمية الملكية في الرابعة والعشرين ، تلك السن المبكرة ، بالإضافة الى ذلك ، ان تقيد ( تورنر ) بالاسلوب السائد في تلك الفترة ، اما في كونه آخذا شكل الكلاسيكية او الاسلوب الهولندي في رسم المنظر الطبيعي [ الذي هاجمه السيد ( كينيث كلارك ) بقسوة وهذا كان يرى ( تورنر ) في بداياته مقلدا مقتبسا فقط ] . فقد كان لمدة قصيرة جدا وفي سلسلة للرسوم المائية نفذت فيما بين عامي ( ١٧٩٧ - ١٧٩٩ ) من الممكن ان ندرك ان مطابقة ( تورنر ) لتسرات وذوق العصر كانت في المواضيع اكثر منها في الاسلوب والتقنية ، وفي هذا الخصوص يمكن ان يقال انه ليس بمحض الصدفة ان مؤيدي كل من الرسم الذي يختص (( بالاشياء التي تستحق التصوير )) او الرسم المختص ( بالاشياء التي لها صفة العظمة ) كانوا جميعا قد وجهوا اللوم لتورنر بسبب تركه للرسم الذي يعتمد على الملاحظة، الدقيقة، وهذا كان حوالي عام ( ١٨٠٠ ) .

ومن وجهة نظر التقنية والتنفيذ فقد قدم السيد ( جوشوا رينولدز ) نصيحة لتورنر كان لها اهمية بالغة بالنسبة له ، وتقضي هذه النصيحة بأن عليه الا يقيد نفسه في تقليد الاعمال النادرة لرسامين في السابق بل يجب عليه ان يستفيد منهم في ان يستمد الافكار لمادة عمله ، ولقد كان لهذه النصيحة الدور الاكبر في جعله من خلال العدد الهائل من اعماله القصصية والتاريخية على وجه الخصوص ، سيد التقنيات التي لم تكن متفوقة فقط في المهارة غير العادية ، وانما ايضا في احتوائها على عناصر اصيلة تماما ، على الرغم من ان ( تورنر ) الاكثر شهرة والمعروف على النطاق الاوسع هو (( تورنر اللوحات الطبيعية للطبيعة )) ، وعلى الرغم من ان انتاجه الغزير من اللوحات التاريخية ، كان قد نفذ خلال العقد الاول من القرن التاسع عشر ، فانه لم يترك التصوير القصصي تماما بل كان يعود اليه في اوقات مختلفة من حياته حتى سنة ( ١٨٥٠ ) وقبل وفاته بسنة واحدة ، وفي الحقيقة ، ان موضوع لوحاته الاخيرة كان موضوع ( ديدو وانيس ) الكلاسيكي ،



الطبيعي ، وعلى وجه الخصوص الجو الذي كانت له أهمية بالغة جدا لديه كمظهر من مظاهر الطبيعة ، وذلك لان الجو يكيّف واقعية العمل الفني تبعا لنوعيته ، لذلك فقد ركز على شدة الضوء ، والفيوم وعلى حركة البحر واثّر الريح والمطر ، وهذا يفسر كيف ظهرت عبقريته بصورة سريعة في تلك الاعمال الغير محدودة بقيود مضمون الموضوع ، وهذه الاعمال هي التي اهلته لان يكون الاقرب بين معاصريه الى اخلاقية ( راسكين ) في ( الاخلاص للطبيعة ) حيث يعتبر رسمه تنفيذا مثاليا وشاعريا لتلك الاخلاقية ( كما اشار اليها راسكين ) ، ورغم وجوب الحذر في تفسير مفهوم اخلاقية ( راسكين ) بدقة : لسبب واحد هو ان فكرة ( الطبيعيين ) كانت تفهم بطريقة مختلفة تماما عن التفسير الذي قدمه بعده الانطباعيون الفرنسيون ، ان حرية مفهوم وتورنر بالذات لفن الرسم ( مع تقنية الشخصية وعدم وجود اية افكار مسبقة لديه عن اعماله ، كلها اسباب جعلته

قادرا على ان يدخل الاضاءة على الاشكال التقليدية للرسم التاريخي ) والتي كانت سببا في انتقاد ومعاداة كثير من النقاد له في ذلك الحين : منذ ان كتب ( هازلت ) في جريدة ( الشمس ) في عام ( ١٨١٦ ) مدينا الرسم ( تيرنر ) فظا وخشنا وغير منظم ، لقد دافعوا عن الذوق المذهب ، الذي كان يستعين به كل من رسامي الانقاص ، وفناني الطبوغرافيا ، وكذلك الرسامين المتألمين ورسامي المناظر الريفية والتاريخية ، وشارك هؤلاء في خلق ونشر هذا الفن الذي كان مكرسا لضبط كل ما هو محكوم بالقواعد وللاتصاق الدقيق بالحقيقة [ حتى لو كانت هذه الحقيقة جمالية ، وهي الحقيقة المقيدة بأسلوب معين والتي تسعى الى المثالية ] ، هذا الموقف بأكمله كان محط تساؤلات عديدة بالنسبة له ، والذي لم يكن يهتم بالجزئيات ، وبلطف ورقة الاسلوب بل استعمل الوانا غنية وفظة واحيانا تناسب بعضها ليحقق اعلى درجة من الاضاءة ، ولذلك فان





تورنر - في الصباح



تورنر - صباح متجمّد

موضوعات رسم مختارة ، بمعنى انه ليست كل معالم الطبيعة يمكن ان تتساوى في الاهتمام من قبل الفنانين الذين يظهرون على فترات من التاريخ، الفنان هو الذي يختار من معالم الطبيعة ما يجده اكثر متعة واكثر كفاءة لان يعبر عنه بالرسم ، ومن المهم للفنان ان يدرس ويكون ملما بنوابع الامس من الفنانين لكي يتشئ له ان يختار تلك المعالم ، ان [ الفن الجميل ] كما عرفه ( ترغان ) هو شكل من القيم الفنية ذو اساس تاريخي ، وكل تأثير في النفوس قد يحققه هذا الفن انما يكون عن طريق الاشكال ، والافكار التي ظهرت او تمثلت في الرسم وهكذا [ فن التصوير الجميل ] يصبح مرتبطا بمفهوم ( الجميل ) ومساويا له ، وحيث ان ( الجميل ) في ( الفن الجميل ) هو ( الجميل في الطبيعة ) فالمنظر الطبيعي في « الفن الجميل » لن يكون منظرا طبيعيا مدينا - لان نوع المنظر الطبيعي هذا يظهر كله مصطنعا ينسق واحد مفتقرا للمساحة ولتنوع المنظور ايضا ،

الجزء الامامي من الصورة كان محلولا في بقعة بسيطة من الالوان ، ان كيفية الرؤية من خلال كتلة من الضوء والظل كان يعتبر موضوعا اساسيا في فن ( تورنر ) في هذا نجده لا يسبق الانطباعيين ، فيما يرون وانما يبتكر تراكيب تاريخية عظيمة تربط بين تقليد المنظر الطبيعي الهولندي وبين عالمية عظيمة وابهة الكلاسيكية ، ان رسم تورنر في كل فتراته ، لم يراجع او يعاد التفكير به ، بعد فترة تكوينه وشبابه ، التي قد تكون انتهت حوالي سنة ( ١٨٠٠ ) ، تطور اسلوب تورنر وفق خط واضح وحازم في استمرارية تطوره ، وفي هذا التطور نجد دروس الفنانين السابقين مجتمعة ، مع دراسته العاطفية والدقيقة للطبيعة لتقديم فن يتمتع باتقان تقني مطلق قادر على امساك وادخار كل تأثير قد يقدمه الضوء حتى الى المدى الذي يتجاوز فيه حد ماهو ( واقعي في الحياة ) ، وليقدم البؤس والفرح العابت للبشر وحالاتهم التي تتبع اتساع الطبيعة وبعدها ، ولهذا السبب فان رسم ( تورنر ) لم يعمل على نقل الصورة او ترجمتها الى رسم ، ولم يعمل ايضا كوسيلة لنقل الفكرة الاعلانية التي توضع فوق الصورة للتوضيح ، كما كان سائدا ، وانما نجد تكوين الرسم بالذات يبدو وكأنه قد اخذ ونمي من الصور نفسها . لان الرسم هو سرعة التكوين فاللون هو من مواصفات الشكل ، فاللون المائي ، والذي يشمل بطبيعته شفافية الضوء اللامعة والميوعة المتدرجة للسائل ، اضطره لان يرسم مرارا وتكرارا ، وكذلك الزيتي القادر على ان يجعل الاشياء تتوهج ، حية ومعبرة عن الفكر الجمالية للصورة الطبيعية التي يكون الفنان قد درسها لنفسه . بعد البداية الطبوغرافية ، اصبح الاتجاه الحاكم الذي اتخذه ( تورنر ) في رسمه جليا وواضحا في حوالي عام ( ١٧٩٥ ) وهناك عاملان اثنان كان لهما الاثر الاكبر في ذلك الاتجاه ، اولهما : وهو اكتشاف ( ج. آر . كوزينس ) [ دراسات لتورنر ( توماس جيرتن ) في مجموعة الالوان المائية المتعلقة بالجامع المشهور ومحب الفن ، الدكتور مونرو ] والثاني : هو رحلات ( تورنر ) الى ( ويلز ) والى ( جزيرة البياض ) ، عن طريق كوزينس الذي يعتبر اهم رسام مائي انجليزي ، « ترنر » الفن الجميل فن ما يستحق التصوير ، وهذا النوع من الرسم الذي يتزعمه ( الكسندر كوزينس ) كأكبر منظر وموضح ، اخذ من الفن الايطالي في القرن السابع عشر حيث كانت مسألة الاختيار الجمالي لقيم الطبيعة ، مرسومة بتقنية معينة ، وقد درست على يد ( ماركو بوشيني ) و ( سيلفاتور روزا ) .

ان مفهوم الفن الجميل [ مفتاح التفسير لفهم ( تورنر ) وحتى في هذه الحالة ، كما سنرى ، قد اخذ شكلا شخصيا خالصا ، وكان يفترض سابقا انه



وليس هذا فحسب بل يفتقر ايضا للاسلوب التقليدي التصويري - بل سيكون منظرا طبيعيا تاريخيا حيث تكون مواصفات الطبيعة ظاهرة في المعالم المتنوعة الموجودة والملفتة للنظر ، وبالطبع فان تفسير ( المنظر الطبيعي ) في الفن سوف يكون محكوما بالطريقة المتبعة في اعطاء الصفات الجمالية الدائم لمادة الطبيعة الخام ، وهذه المادة تختار تبعا لمواصفات عديدة تناسب معالم بارزة معينة في الطبيعة ، وهذا هو السبب في ان الرسام يعلم المرء ان يرى ، تلك التفاصيل في الطبيعة كفن قبل ان يرسمها في لوحته [ وتوضح هذه النقطة ، كما يرى ( آرغان ) ، الفرق بين المفهوم الفرنسي والمفهوم الايطالي للفن من جهة وبين العرف الانجليزي من جهة اخرى ، حيث ان الرسم الانجليزي جلب عنصر الفن للطبيعة ، بينما ترجم ونقل كل من الفن الايطالي والفرنسي صفات الطبيعة الى فن ، وفي هذا يحكي منهجهم ( الطبيعية ) .

وما ترتب على هذه الاعتقادات كان له انعكاس مباشر على تقنية الفنان : « فالفن الجميل » يجب ان ينفذ بجراة مع التقليل من الاهتمام بالتفاصيل ، فضربة فرشاة عريضة وسريعة سوف تخدم باهتمام تنوع الطبيعة وانتاجها ، في سرعة التنفيذ التي هي في هذا النوع من الرسم سرعة في العاطفة ، مواضيع الرسوم ايضا تتبع تطبيق نظامي ثابت الى حد ما ، المنظر الطبيعي يكون ممزوج في مسطحات بطريقة ناجحة كما في خشبة المسرح الضخمة ، حيث تكون مرتبة بين الجزء الامامي [ جذوع الاشجار ، الاحجار ، باقات الاعشاب ] والافق ، وهنا نجد ان مواضيع « الفن الجميل » تقليدية ومنوعة ( سقوط المطر ، اشياء ريفية ، جسور هاوية ، انقاض ، بحيرات ، اشجار متمايلة ! كلها مواضيع في « الفن الجميل » ) وتظهر كما لو انها تتأثر بحركة الهواء والضوء وفقا للمسافة



تورنر - عند الغروب

بين مسطح وآخر ، وفضلا عن ذلك ، فان الجو يتخلل كل الاشياء بقوته غير العادية في التأثير والنفوذ وايضا يؤثر في احلال الكتل الصلبة في السماء ، مع عدم اهمال احترام ( تورنر ) للطريقة التقليدية اذا اردنا ان نعرف طبيعة البعد الفراغي بالنسبة له فانه يمكننا القول ان فراغه ليس فراغا واقعا ، وليس فراغا وهميا ، وفي الحقيقة لا يمكن ان نعتبره وهميا فقط لكونه غير واقعي ( بمعنى انه لا يمكن تجربته او ملاحظته ) وانما ربما يكون ( فراغا محفوظا في الذاكرة ) كما هو بالنسبة لـ « هوجارث » الى حد ما ، فالفراغ كما يظهر بعد ان يمر من خلال التصفية الصامتة للذاكرة - يكون اكثر قوة وقربا من الشاعر وكلما كان واقعا ، ويقدم الشاعر التي اوجده ، ونفس الشيء يمكن ان يقال عن الزمن الذي يعبر عنه في الصورة باختصار نسبي لشدة أهمية وقوع الاحداث

والعمل المشهور ( مطر ، بخار وسرعة ) في عام ( ١٨٤٤ ) هو مثال يوضح حالة في هذا المجال وهناك الكثير من الامثلة النموذجية الاخرى .

نحن نعلم ايضا ان الكثير من أعمال ( تورنر ) قدم نتيجة لرحلاته ، ونشأ عن اهتمامه بتدوين ملاحظات لونية ، واختصاره لرسوم تخطيطه رسم سريعا ، وهذه الطريقة التي قدمت مؤخرا ، في آخر مراحل تلك الرسوم ، قدمت انطبعا بأن ما يظهر في الصورة صعب التعرف عليه لانه قد شوهد من قبل ، ان ( عذوبة الرؤيا ) هذه تعطي حياة جديدة للمنظر الطبيعي الانجليزي التقليدي ، وعلى الاقل اذا ما قورن مع ما قدمه ( كونستابل ) .

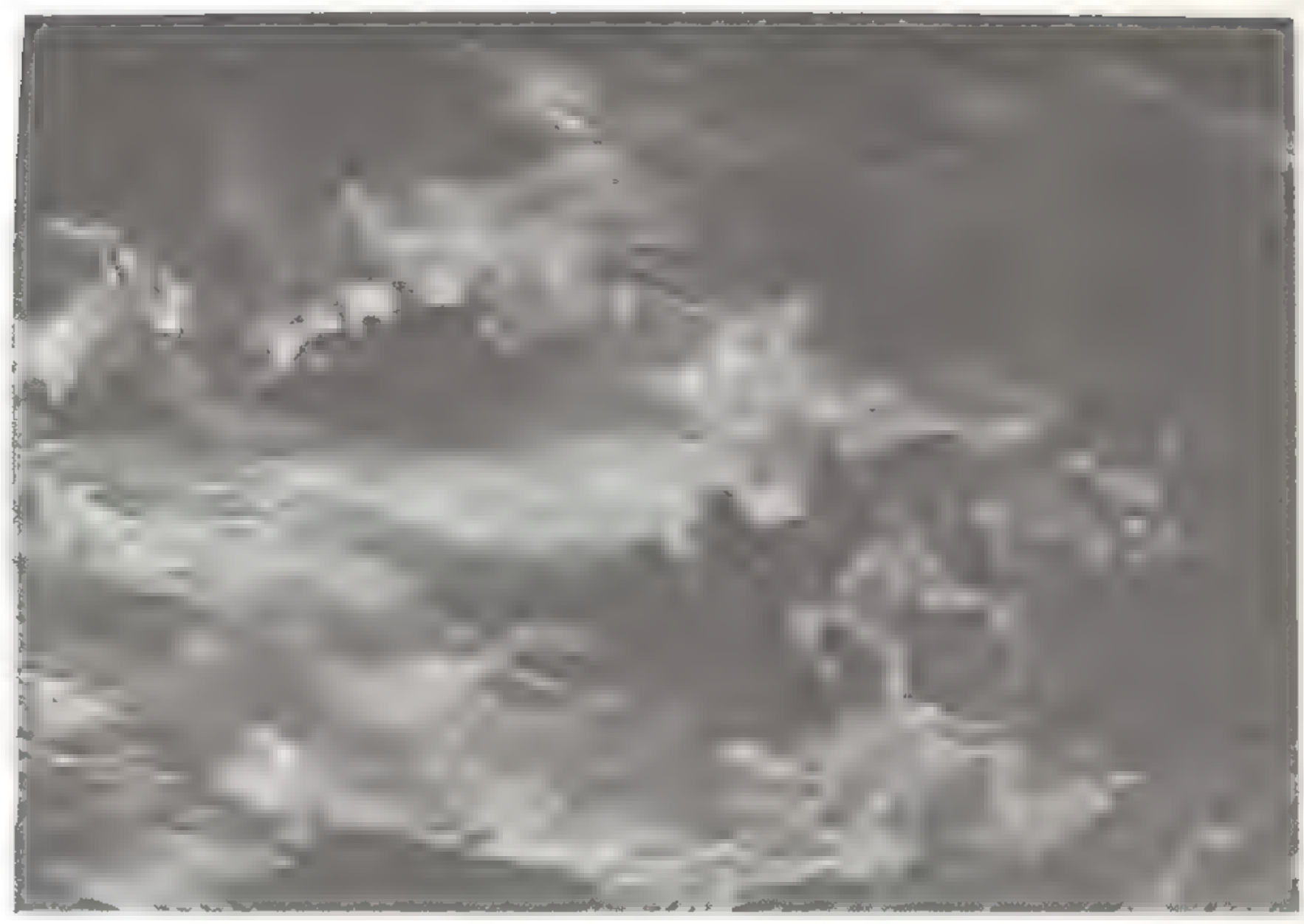
ان مدى كفاءة | الفراغ - الزمن | يتعلق مباشرة بمسألة الضوء . رؤية ( تورنر ) للضوء تميل باستمرار الى اعتباره عنصرا صافيا وخالصا ، والفراغ الذي



قليل وكما سنرى فيما بعد أن طريقته واسلوبه يضعانه في مقدمة الفنانين الذين اتبعوا الاسلوب التقليدي الانجليزي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، في كل درجات الرسم ، ومنذ وجوده مع ( توماس جيرتن ) [ صاحب العبقرية الفذة الذي كان يعتبره ( هربرت ريد ) أفضل من كل من ( كونستابل ) و ( تورنر ) ] اشبع ( تورنر ) رغبته في السفر ، ولقد اعتمد في تقنيته العالية في التلوين المائي ، ومفهومه لرسم المنظر الطبيعي على المساواة بين الفراغ واللون ، وعلى الرغم من أنه وفي فترة مبكرة كان قد ترك جانبا التركيز الطبوغرافي الذي لم يزل موجودا في المنظر الطبيعي بالنسبة لـ ( جيرتن ) .

من خلال رحلاته الى ( ويلز ) و الى ( جزيرة البياض ) جاء اكتشاف ( تورنر ) لفن العمل القصصي مما قاده الى انتاج اعمال نادرة من الرسم التاريخي ، وفي هذا المجال الخصيب تأثر ( تورنر ) بفنانين مثل ( كلود لورين ) ، عن طريق ( كلود ) تعرف ( تورنر ) على الاشكال الكلاسيكية المقيدة والمتقنة ، والى احياءات الاشكال التخيلية الاسطورية والتاريخية التي عبر عنها ووضحت عن طريق المزج أو الاتصال بين الضوء والظل في الطبيعة الواسعة ، لقد أصبح التاريخ مادة للتأمل الهادئ والرزين ، والمستقل بذاته لتجسيد الاحداث الغير حية التي قد تختفي حتى الروايات عنها الى الابد ، وهذا ما عرفة ( آرغان ) بالكلاسيكية الاخلاقية ، وهو اسلوب قريب جدا من اسلوب ( بوسان ) ولذلك هو بالتأكيد بعيد جدا وفي قطب معاكس عن اسلوب الرسم النموذجي الايطالي لفنان كـ [ سيلفاتور روزا ] ( مع أن فنه كان متمشيا مع الفن سلاساند بين جامعي الفن الانجليزي في القرن الثامن عشر ) ، ففي ( الاخلاقية الكلاسيكية ) كل شيء يهتز ، وهو مليء بالعمل والحركة ، والرجال منهمكون في العمل ، كل هذا في ضوء التاريخ والطبيعة اللذان يعتبران أقل أهمية وأشياء ثانوية بالنسبة للقدر الذي يتحكم في مصير الاشخاص في الروايات ، وإذا كان ( تورنر ) في اعماله التاريخية ، قد عبث بخلفيات خشبة المسرح أو في المواقف التمثيلية للشخصيات التي قدمها ( سيلفاتور روزا ) ، فانه لمن المؤكد تقريبا أن ( تورنر ) لم يمجّد أو يعظم تاريخا ضائعا ، وحتى عند استخدامه للاشكال أو النماذج القديمة والمتروكة فانه قد اجتهد في أن يصور التاريخ بمفهوم حديث وحي ليكون الانسان مسؤولا عن قدره ومصيره .

في اعماله التاريخية اهتم ( تورنر ) بمسألة الضوء كما اهتم بها في مناظره الطبيعية ، فالضوء مركز وهو محور لوحاته ، في البداية عولجت هذه المسألة بالالوان المائية لانها الالوان بطبيعتها لا تبين عنف أو حتى



تورنر - عاصفة بحرية



تورنر - عاصفة بحرية

يجتوي الاشياء بلا حدود لهذا الاحتواء ، هو فراغ مبهر متحرر من كل قيود الظل والنور ، ويمكن التعبير عنه من خلال الاضاءة ، ويرجع السبب لمفهوم الفراغ - الضوء هذا في أن قواعد المنظور البصري العرفية والتقليدية تعتبر ثانوية وقليلة الأهمية بالنسبة ( لتورنر ) الذي اوجد الضوء ليبين المسافة بين شيء وآخر بواسطة تباين شدة الاضاءة أي تركيز شديد أو ضئيل بالضوء ، والذي قد يلغي الحدود في العمل الفني ، وقد يصهر أشياء صلبة ويعيد دمجها في أعماق غير منتهية من الجو .

إذا كان ( جينسبورو ) أعظم مفسر لاسلوب (الفن الجميل ) التقليدي الانجليزي ، فان هذا الفن قد وصل الى ( تورنر ) عن طريق ( كورنيس ) على الرغم من سيطرة تيار الاسلوب السائد في الرسم وولاء ( تورنر ) للموديلات أو الاشكال الكلاسيكية ( للفن الجميل ) فانه ليس هناك من شك - كما رأينا منذ





تورنر - المراكب في الليل

عندما يتوضع الجانب القصصي لعبقرية ( تورنر ) في المقدمة فإن عواصفه ، تلك الاعمال النادرة تأتي الى حيز الوجود ، ففيها نجد مزاج الفنان وظاهرة الطبيعة يندمجان ليكونا مصدرا واحدا روحيا منفردا فالمصور محترق ، مضطرب وممزق ، عنيف وجليل تماما كعاصفة في الطبيعة ، في هذا الامر يجب الا نفعل اي طريقة التصرف في عملية البحث [ مبتدئة من الحقيقة الاصلية للتجربة ، تجربة الشعور والاحساس الخالصة ، منتقلة الى الحقيقة التي مصدرها المعلومات ] ، تأخذ من المفهوم الحسي العميق للواقع التي ، وبدون شك - كانت عاملا حاسما في تطور ( تورنر ) الفني ، وان الانغماس في الطبيعة ، الذي أخذ شكله في اعمال الطريقة الالبية ، تمثل الدافع في أن يملك الفنان ويمجد عنصر الفتنة والسحر ، والذي أصبح معتدلا في الاعمال التي قدمت بعد سنة ١٨١٩ ( تلك الاعمال في الحقيقة مجتمعة مع رحلات ( تورنر ) الاولى الى ايطاليا ) حيث وقع تحت تأثير منظر البحر الابيض المتوسط الطبيعي الشديد الاختلاف ،

شكل تراتبي منظم ، السمات الضرورية للمنظر الطبيعي تنقل بحرية وهدف الفنان الالهم هو أن يحافظ على دقة المشاعر التي تمتلكه لحظة احتكاكه بالطبيعة وينقلها الى لوحته كأنطباع جمالي لادراكه واحساسه الانبي بالواقع ، ومن ضمن العوامل الكثيرة في الطبيعة يجب أن يقيس الاحساس نفسه بالنسبة للضوء في بادئ الامر ، تورنر يخضع كل شيء للتأثيرات المتغيرة للضوء موضعا التقلبات الجوية السريعة ، ومعالجا كل منظر طبيعي وكل تباين بتقنية محكمة ، على الرغم من وجود الحقيقة القائلة بأن الكتل الحجمية والاجسام الصلبة لها معالجة ثابتة لا تتغير .

على الرغم من أن ( الضوء الطبيعي ) يعتبر اهم القضايا بالنسبة ( لتورنر ) فقد طرحه بشكل غير مباشر عن طريق توضيحه لتغيرات الضوء بالنسبة للاشياء ، ولم يعالج مسألة الضوء كوحدة مستقلة الا بعد دراسة تفصيلية ، و ( راسكين ) كتب عن استخدام تورنر للضوء أو بالاحرى عن ( الصفة الضوئية ) لتورنر مشيرا الى أن رؤية الاخير للون معاكسة تماما لرؤية ( رامبرانت ) ، فبينما يميل ( رامبرانت ) الى الانحدار في اللون حيث يستعمل الضوء بشكل غير مباشر فيختفي ويتلاشى الى ظل في النهايات ، نجد ألوان ( تورنر ) تتكشف وتزداد في النهايات [ أي النهايات مضاءة والوسط أكثر اضاءة ] بتزايد الدرجات المختلفة للضوء وتطورها الى ضوء شامل .

وخلاصة القول وكخاتمة منطقية لبحوثه فان ( تورنر ) اعتبر متصنعا ، مسألة الضوء الطبيعي المطلق موضوعا عفويا مبهما لا يمكن تفسيره وقد يتخطى حدود ما هو مألوف طبيعيا اذا وضع ضمن قانون فعال .

ان هذا البحث المصني في تأثيرات ( الاضاءة ) له تأثير قوي جدا على ( الشكل ) يصبح التخطيط اقل اهمية بشكل متزايد ، وتميل الالوان الى الانحلال والتلاشي ، ومن الواضح ، على أية حال ، أنه على الرغم من تصفية الذاكرة وحتمية ( تورنر ) وتجريبه المصني في تأثيرات الجو فان المصدر الرئيسي لاهتمامه بالضوء ، يكمن في الانطباعات التي عاد بها في شبابه من المناظر الطبيعية الالبية في سويسرا ، وهنا نجد عظمة الطبيعة الفنية تمتزج مع رقة وبلورة الجو التي تؤكد على نقاء الشفافية ، واللهمان في كل بقعة من اللون ، وفي نفس الوقت نجد ( تورنر ) يجسد في لوحاته التراكيب التفصيلية للمنظر الطبيعي ، هذه الانطباعات نتجت عن ( الطريقة الالبية ) المشار اليها ، وهذا المصدر الذي يستلهم من ( الطبيعة الواقعية ) و ( الطبيعة التي يعاد احيائها ) في الذاكرة ، وفي الخيال فهي لذلك الطبيعة التي تصور الكمال .



اكثر اهتماما بالاحداث البارزة بالنسبة لتورنر ، على اية حال ، فالعنصر الاخلاقي يلعب دورا اكثر اهمية فهو يدخل في اعماق مادة اللوحة ويخفف العنصر السردى الى ان يصبح نظرية في الشعر الغنائي ، حالة ذهنية وعاطفية خلاقة تتحول ببطء الى صورة رقيقة تعبر عما هو اعظم من التجربة على الرغم من انها قد نشأت عنها .

انه ليس بمحض الصدفة ان رسم ( تورنر ) كان قد عرف ب ( السمو الطبيعي ) ، وهذا التعريف كان يقصد به اعطاء منزلة رفيعة لمسألة ادراك الطبيعة ، والاحساس بها ثم رسمها ، وهذا المفهوم معاكس تماما لمفهوم ( الروحانية ) ومختلف أيضا عن ( السمو الكلاسيكي ) لكل من ( كوزينس ) و ( ويلسون ) ، والذي ذكر سابقا وعلى هذا الاساس يمكن للمرء ان يعتقد انه مع ( تورنر ) يصل الاسلوب التقليدي للرسم الكلاسيكي الانجليزي [ متضمنا كذلك الرسم الدانماركي والفلامنكي المعروف الان بالبلجيكي ] الى الحد الاقصى من امكانية في التعبير .

اذا كانت شهرة ( تورنر ) في اوجها في سنة ١٨١٩ [ فنه في هذا الوقت ابطال كل القيود المحدودة للرسم الانجليزي السائد في عصره من اسلوبية ( المومانسية ) و ( القوطية الجديدة ) لكل من ( بليك ) و ( فوسيلي ) وحتى كلاسيكية « رينولدز » ] فانه لم يكن الى هذا التاريخ قد قدم أعماله النادرة التي استلهمها من زياراته الى ايطاليا ، وخصوصا تلك الرسوم الرائعة لمدينة البندقية .

وفي هذه الرسوم التي تتوهج بالضوء - نجد تأثير ( تورنر ) بكل من ( كاناليتو ) و ( جواردي ) يبدو واضحا تماما ، ولكن دراسته لتأثيرات الضوء أعادته الى المصادر الاصلية للرسم البندقي والذي كان ( تيسيان ) اعظم قواده ، وهنا رسمه يصبح غير محسوس ، عبارة عن شيء من الهواء والابخرة المضاءة ضمن نطاق الالوان المتألثة ، فالنظر الطبيعي لم يعد يظهر كموضوع في حد ذاته ، فهو ليس أكثر من أسلوب لتقديم صور تحمل ايقاعات ضوئية طبيعية ، شفافة ومنعكسة : رونق متوهج وذرات غبار رمادية ، لقد وصل ( السمو الطبيعي ) ذروته ، فلم تكن أبحاث ( تورنر ) في الضوء لتذهب الى أبعد من هذا .

ان السنوان من ( ١٨١٩ - ١٨٤٠ ) تعد الفترة الوسطى ، لتورنر والتي سبق ذكرها ، حيث بلغ فنه مكانه عالية تظهر فيها ثقة ومثانة مرحلة النضج الفني ، وكذلك أصبح موضوعا أبحاثه في الضوء جليا واضحا ، بالإضافة الى رسوم البحر في البندقية - التي لا تقارن بشيء - أنتج تورنر في تلك الفترة الكثير من الاعمال النادرة مثل سلسلة ( مداخل في بيتوورت ) و ( احتراق



تورنر - زوارت في الصباح

وهنا الطبيعة تبدو بمظهر أكثر هدوءا وأكثر مسالة ، مع شيء أقل من العنف والحركة ، كما لو أن هناك مزج غير محسوس بين رؤية العين وبين الرؤية الحاملة للخيال في ايقاع تأملي قريب ومماثل لوجهتي نظر كل من ( كيتس ) و ( شيلي ) .

هذا التطابق مع الشعر الانجليزي لم يبلغ اوجه تماما ، وفي الحقيقة انه لمن الصعب جدا ان يقارب رسم ( تورنر ) خصوصا رسمه في فترة ما بعد سنة ( ١٨١٩ ) بدون ان يأخذ في الحسبان وجهات النظر والاذواق في الحركة الرومانسية ، الاشعار الغنائية تنتعش وتظهر من خلال رسم ( تورنر ) ، ليس فقط في اختياره لمادة الموضوع وانما ايضا في أسلوب العمل والتقنية ، فاللون يبقى مشوها وخاليا من الاحساس الى ان يصبح الموضوع راقيا ورفيعا ، والموضوع الداخلي يصبح ، أداة وطريقة تنقل عبرها الاحاسيس ، بالإضافة الى ذلك ، ان مثل هذا الربط القوي والفعال بين الشعر والرسم لم يكن جديدا بالنسبة لتاريخ الفن الانجليزي ف « هوجارث » أكد على صحته مع أن معالجته كانت





تورنر - صباب في المينا

التي يرونها بشكل جزئي من حولهم ، وامتعتهم تتمثل في النهاية في تركيزهم على هذا الجزء الغائم من منظرهم وإلى حد ما يتركون جانبا الأشياء التي أصبحت شائعة نسبيا وربما يتركون أيضا النتيجة والخلاصة التي تنجم عن كيفية رؤية الناس الآخرين لهذه الأشياء ، لان الرقة واللفظ والظلال والاضاءة الخاطفة لا يمكن ان يلاحظها الا من لديه الرؤيا ذات القدر الاكبر من الممارسة .

ان جذور فن ( تورنر ) ولدت عند احتكاكه الاول مع الواقع ، وكما اظهر لنا ان هذا ليس شكلا وضعيا من ( الوعي ) ولكنه في احد ذاته كان قادرا على ان يعطي تماما وبدقة قيم الشكل ، والاحساس كالوعي الى حد ما يمكن ان يزداد عن طريق الممارسة المستمرة للامام بالصورة من ادراكها الى الاحساس بها .

واخيرا يمكن القول انه لتجاوزه او تغطيه للاصول العاطفية الخلاقة والتأملية في فنه ، ولاستمراره في تأويل مفهوم الرسم الى ما هو قريب من الواقع وموضوعي في الطبيعة ، لهذه الاسباب مجتمعة يعتبر ( تورنر ) اول الفنانين الحديثين في أوروبا .

بنايات البرلمان ) و ( سفينة العبيد ) اللوحة التي كتب عنها ( راسكين ) قائلا انه لو كان عليه ان يخلد اسم ( تورنر ) بلوحة واحدة فقط فسوف تكون هذه التي يختارها - ، ( يولييس ساخرا من بوليفيماس ) ... الخ ..

وفي هذه الاثناء كان العامة يرجعون عن صور ( تورنر ) الهوائية والسريعة الزوال ، المصنوعة من الضوء الطبيعي والتي لا تميز خطوطا واضحة المعالم لحدود الاشكال ، ويتحولون الى ما هو واضح والى صلابه حجمية ( كونستابل ) .

في هذه الفترة المتوسطة من رسمه وعندما حقق قمة منجزاته عرف ( تورنر ) ولاقى العداء الذي آله طويلا ، بينما يعتمد فن ( كونستابل ) على البحث الفطري والمحض عن الوضوح قاوم ( تورنر ) - ولكن بياس - الرفض لكل منجزاته الجمالية ، وذلك عن طريق جعله للصورة اكثر رقة الى ان أصبحت نوعا من التشبيه او الاستعارة المعنوية النفيسه والراقية ، وقد حاول معالجتها بحرية أكثر وتقنية أكثر احكاما ، ان الحداثة | في الطريقه الجدلية ، التي تتحقق فيها الرفعة الحديثة ، والتي تركز على المتطلبات الضرورية للثقافة الكلاسيكية ، نجدها متمثلة في لوحة ( مطر وبخار وسرعة ) التي عرضت عام ( ١٨٤٤ ) فالقطار الذي يظهر ثم يختفي وسط زوايع الريح ووسط المطر يشبه أسطورة الانتقال او التحول الى عالم جديد مغاير للطبيعة ، كل رؤية صفرت لتعبر عن العالم الداخلي العميق لهذا الذي بدوره كان يجد فيها ملجا ، في حياة أيضا نجد ( تورنر ) يهرب ويخفي نفسه تحت اسماء مستعارة ، في أعماله التي قدمها في اواخر سن النضج أصبحت اللوحات التي تصور الروايات اكثر دقة ، فكل شكل كان مكسورا في حركة الضوء وفي تغير الفصول ، كل حجم انحل وذاب في تقلبات وترددات دوران الريح السريع الضوئي غير المحسوس والذي أصبح الان اسطورة ورمزا للاسطورة .

ان اعمال هذه الفترة تكشف حقيقة مأساوية لحياة ( تورنر ) الشخصية ، فقد صورت الارتفاعات الكونية أو بالاحرى كل ما يندفع مرتفعاً ويتحرر من قيد في حد أقصى من الغضب والعنف ، وهذه الاعمال قد اخذت مكانها وسط الاعلانات الخطيرة للثقافة الأوروبية في القرن التاسع عشر .

ففي كتاب « الرسامين الحديثين » يلقي ( راسكين ) الضوء على كيفية تكوين وخلق فن ( تورنر ) ، بعض الناس يرون اكثر من غيرهم ، ولكن تأثير رؤيتهم الابدع هذه يكون في أنهم يشعرون بأنفسهم أنهم غير قادرين على رؤية كل شيء ، وكلما كان احساسهم اقوى وأعمق كلما ازداد عدد الأشياء



# تقنيّة الألوان المائية

فنان عالمي

## عند تورنر

صورة شخصية وهو شاباً



تشارلز هوفمان  
ترجمة: ألبير كندورة

يعتبر « تورنر » واحداً من اعظم الفنانين المائيين في العالم ، ولد عام ١٧٧٥ ، عبقريته ظاهرة ، لقدرة لوحاته على التأثير والاثارة لدى المشاهد ، رغم السنين ، وهذا بالاضافة لقيمتها الكبيرة بيعت لوحته ( دارك ريجي ) ١٢ x ١٨ عام ١٩٧٥ بـ ( ١٨٠.٠٠٠ ) دولار .

— لقد اثارت لوحاته الفامضة والساحرة الكثير من التعليق عبر السنين ، أغلبها تحليلي وبعضها دراسات نفسية موضحة وقسم كبير منها اعجاب شديد ، احد النقاد المراهقين كتب ان لوحاته ذات التأثير اللانهائي هي ( كالجواهر ) تحفظ في ملفاتها وتدرس باهتمام شديد ، ولقد اشار (جون كونستابل) الى انها تبدو وكأنها رسمت ببخار ملون .  
هناك ثلاث طرق للخلق في التصوير ، وسنذكرها هنا حسب اهميتها في الترتيب ، ولم يظهر ( تورنر ) واحدة منها فقط بل كلها ، ( ١ : ) ابداع وتطوير تقنيات جديدة ، وأغلب تلك التي ابتدعها ( تورنر ) هي اليوم متداولة ، ( ٢ : ) خلق أسلوب ذاتي ، لقد انتقل من واقعيته الاولى ، ولقد بدأ يحدد ، ويركز على تحويل مواضيعه ضمن جماليات مثالية بديعة .



( ٣ ) تقديم مفهوم عام ، في حياته قدم مفهوما كاملا عاما حيث اللوحة تجرد الطبيعة من عناصرها المسماة اللون والضوء ، ولا يمكن للعديد من الفنانين أن يقوموا بهذا الابداع المتعدد الجوانب .

● لقد تابع بعض الافراد عملية تنفيذ لاعماله المائية ، وتعليقهم الوحيد هو أن ذلك يساعد على عدم السقوط بالروتين ، ولم يكن يتبع اي طريقة ثابتة ، معنية في اعماله ، وذلك « بالفسيل » ومن ثم الازالة ، وكان قادرا على التعبير عن افكاره ولكن لحسن الحظ لم يكن هو المصدر الوحيد للمعلومات عن اعماله ، وبالبحث في مكتبات ( لندن ) وجدت بعض الملاحظات والدراسات القديمة عن طرقه المتعددة ، ونتائج اعمال تحقيقية قام بها خبراء على نسخ أصلية من اعماله ، وهي تظهر أنه كان في طليعة الفنانين المهينين العمليين

ان لم يكن الاول ، مع العلم ان ذلك قد أصبح اليوم شائعا ، كالفسيل ، وجعل الورقة تفيض بكمية الالوان ، واستعمال الفرشاة الجافة واللمسات السريعة القصيرة ، وكذلك كان من بين اوائل الذين ذهبوا من الالوان الكامدة الى الزاهية ، على أي حال هناك ايضا تقنيات ليست معروفة جيدا ومذكورة لاحقا ، ربما فيها فائدة او تثير اهتمام الفنانين المائيين اليوم .

ان أغلب الناس يظنون أن الالوان المائية ( صافية ) ، لكن ( تورنر ) كان يستعمل الابيض ممزوجا مع الوان ، وهو يقول أنه يلجأ لهذا ( لتحلية ) الالوان ، وللحصول على أجواء ذات تأثير أكثر نعومة ، ولمنع الالوان من تداخلها عند تقديمها في اندفاعها ، وفي فترات كان يلجأ لمزج الالوان مع نسبة من الابيض لجعلها كامدة ، واوراق مصبوغة ، وبعضها مصبوغ ، بعصير التبغ ، وحبر





تري - ب - شمسدي

هندي ، وخطوط حبر ملونة وذلك للحصول على التفاصيل والتحديد العام ، ومزيج لوني لزج وذلك ليعينه على حك الألوان ، والألوان حوارية ، وأحيانا أقلام الخشب ، بحيث تبدو رائعة جلية . كبناء اللوحة ذاته .

• ويلجأ لتلميع أجزاء من لوحته للوصول الى نسيج مختلف ، متغير بهدف ولافتاء ألوان كامدة لشمسه يحك الورقة ، ويلونها على جهتها الاخرى ، ولاستعادة البياض يعمد لحك أجزاء من سطح الورقة . ويفرك الألوان الرطبة بأطراف أصابعه ، ويحك الألوان بظفر ابهامه القاسي الحاد ويضع اللون الرطب على أصابعه ، وكان يفضل أن يستعمل البصاق بدل الماء ، عندما يستعمل مسحوق الألوان .

كان يعمل بطرق انتاج عديدة ، وقد وصف أحد الفنانين الذين راقبوه عملية تتابع رسمه كالتالي ، رسمة سريعة ، ثم يغمر الورقة بسطل من الماء ، ثم

يسحبها . وسريعا يفسلها بتدرج الألوان المطلوب ، مازجا لون بلون على الورقه . وعند الانتهاء يتركها تجف . بينما يكون قد قام بنفس العملية للوحة التالية وعند ماينهي من هذه ، تكون الاولى جاهزة للانتهاء . وعملية الانتهاء تتم كما وصف في مكان آخر . . . اخذ ( نورنر احدى تلك الاوراق وأضاف لها البريق . والألوان المطلوبة واعمد لها فبدت كنها منظر غروب . او مشهد بحري ، او منظر طبيعي لبعض التضاريس ] .

أعتقد ان ما هو اكثر اثاره هو طريقة عمله على اللوحة . وبسبب من يحفظ منه ليس هناك اية معلومات اولية عن طريقة عمله لتلك اللوحات البديعة . ويحيط بذلك الغموض الذي أثار عدد من الناس الذي اعتادوا على تقنيات الألوان المائية ، واستفرقوا في دراسة نسخة الاصلية معتمدين على معرفتهم لاعادة احياء طريقته تلك . لقد قمت بجمع ملاحظات ومعلومات من عدد الخبراء في مناطق مختلفة . قاموا بدراسة





تورنر - تصيل من لوحته

الادوات الفنية وبخلفيته الرائعة انتج لوحات مذهشة [ . ورغم ان ( تورنر ) كان شهيرا في تكتمه الشديد على عمله ، فانه مرة دعا ابن أحد زبائنه الدائمين الاثرياء ، ( والتر فوكس ) ، [ . ليراقبه خلال عمله ، ولسوء الحظ فذلك الصبي لم يكن ذو معرفة بالفن ، وكتب مقالاه ربما سنين بعد ذلك ، وهنا جزء من مقاله ] ، - [ . . لقد بدا بوضع الالوان الرطبة على الورقة حتى تشبعت ، وبدأ يحك ، ويفرك ، ويخرمش باهتياج . وبدأ كل شيء وكأنه فوضى مطبقة . ولكن وبالتدريج وكان ذلك سحرا أصبحت تلك الورقة شيئا مميزا بدقائقها الحادة الدقيقة ، ولقد عبر أحد مراقبيه خلال عمله بانه كان يعمل مثل ( النمر ) ، وأضاف ( كينيي كلارك ) - [ ان ( تورنر ) يكون في ذروة نشوته خلال عملية خلقه لعمله الفني ] .

بعد فترته المبكرة ، نال حرية كبيرة في مواضيعه ، وقد اشتكى بعض ممن اعتادوا من أسلوبه في تغيير بناء وتقسيم مظاهر الطبيعة بما يلائم أفكاره ، لقد كان يبرع في تلك الامور التي تشير اهتمامه ، الجبال المرتفعة

لوحات مختلفة واعتمدوا بلا شك عليها في دراستهم ، تظهر لي ان الاختلاف بين المحللين يمكن نسبه الى ان اسلوب ( تورنر ) كان متدفقا في تنوعه ، وكان تجريبا بلا حدود متنقلا من طريقة لاخرى ، سابرا لاحتتمالات جديدة ، بالاضافة لذلك كان يتقدم في أسلوبه في حياته الخاصة ايضا ، لذلك لم يكن بإمكان الخبراء تزويدنا بنظرة مبسطة ، نمطية للمساته البديعة .

ولكننا نأمل بأن يثيروا الفنانين للبحث عن اساليب شخصية عديدة وكثيرة لوضع الالوان المائية ، ويكتب ( م . هاردي ) [ الرسومات والرسم المائي في بريطانيا ] : - [ . . توضع الالوان النقية من الانبوب فوق اجزاء تم غسلها من اللوحة ، ويقدم الضياء بواسطة ريشة رطبة ، وباستعمال ورق نشاف ، او خرق بالية ، او باستعمال سكين وحكه ، ثم يقوم بعدها بالانكباب على العمل على بقع معينة عديدة ، وبشكل لا محدود ولا نهائي وذلك بازالة الالوان بفرشاة رطبة ] ، وهناك ملاحظات وأوصاف اخرى في دفتر الملاحظات تتضمن : [ يمكن الحصول على ذلك الجمال الفامض بتغيير سطح الورقة ، وبالالوان الباقية على نسيج الورقة بعد حكها او غسلها ، وتغيير الالوان مع تغيير اضاءة اللوحة وهذه القابلية للتبدل هي التي تعطي اللوحة جمالها ] . .

وكتب ( والتر سبارو ) في مجلة ( الاستديو ) وهي مجلة فنية انكليزية ، - [ . . لقد تم في المجال اعمال تورنر ، حك اللوحة بأداة مدببة ثلثة قطعت بألة حادة ، ولقد عولجت بطرق عدة لاعطاء تلك الروح الحيوية الزاهية وتنوع المعالجة ] . وكتب ( كاج ) في [ الوان تورنر ] ، - [ . . كان يضع الوان فوق الورقة وهي ما زالت رطبة ، ويقوم بعمل التدريج خلال ذلك ، لقد كانت عمليات الانهاء لديه سريعة بشكل غريب وبديع ، ويبقى يبدل ويعمل ولا ينقش الى ان ينتهي ، وهذه السرعة كانت تخلق التقاوة والضياء ] ، وقد وصف ( التيش ) طرق ( تورنر ) لمجلة ( ستوديو ) فكتب - [ . . لقد كان حريصا على ان تظهر الورقة البيضاء عبر عدد هائل من الالوان المكسورة الطافية فوقها ، وبعد ان ينهي ذلك ، وكان يتم عمله بخطوط حادة ودقيقة ، واضحة ( مشغولة بالريشة او القلم ) ، وكان عمله هذا يجعل العمل مترابطا ويترك الالوان الاولى التي في الاسفل تشع وتراقص عبر شبكة الالوان التي فوقها ] .

ولقد قمت بفحص عدد من لوحاته الاصلية لمراقبة نتائج عمله بدقة ، ورغم انها قد أنهيت قبل ( ١٥٠ ) عاما فان الالوان تبدو وكأنها قد عولجت بلطف ورقة ، لقد تخلى ( تورنر ) عن بعض اساليبه عندما تقدم في العمر ، ولكن ويمتلك الخبرة العميقة بالتعامل مع





تورنر - منظر

يزيد هو من ارتفاعها ، ويضخم من حجم الانهر ، وهذا لم يكن حسب ما يقول الناقد ( جون راسكين ) - | محاولة منه للتغيير بقدر ما هو احساسه الفريزي باعادة التكوين لبلوغ التأثير التصويري الاكمل ] .

كذلك الوان ( تورنر ) كانت تعسفية ، حيث كان يلجأ من خلال خبرته الى دراسة تأثير الضوء اللوني ان راه ويختزنه في عقله او في دفتر رسومه السريعة لاستعماله في المستقبل ، في أيام ( تورنر ) كان الفنانون يستعملون الطريقة الاكاديمية التقليدية للالوان ( حيث الاشجار في مقدمة الصورة دائما لونها بني ) ، ودعا ( تورنر ) أن على العقل الخلاق أن يخرج من القواعد والتقاليد اللونية ، المليئة والوصول الى الالوان ( الطبيعية السامية ) ، في فترة ذروته لجأ الى استعمال التدرج اللوني المشع ، الذي يبدو كاشكال ضبابية أو كالوان حادة شديدة الدقة ، وهذه الامكانيات التي هي من ابداعه جعلته محببا للفنانين المحدثين ، لقد صنع ( تورنر ) الكثير بالالوان مما يستدعي لامضاء وقت طويل لدراسة هذه المظاهر في نسخها الاصلية او اعماله المائية .

وكان نادرا ما يرسم لوحة في المكان الاصيلي لها ، واخبر احدهم مرة أنه بإمكانه ان يرسم ١٦ لوحة في الوقت ذاته التي تحتاجه منه لوحة في المكان ، كان يرسم اسكتشا سريعا ، ويلونه بمخيلته ، بمعرفته العميقة بالطبيعة ، او بتطويره بطريقة تلوين جديدة . لقد كان يعمل بسرعة ونادرا ما أمضى اياما على لوحة مهما كانت صعبة ومتعبة .

لقد شاهدت منذ سنين بعيدة اول نسخة اصلية لتورنر ، منظر من سويسرا وما أثارني ايضا تلك الالوان المخففة ، اللطيفة ، وكانت حية ومتفرقة ، واخيرا بدأت أمعن النظر فيها قطعة بقطعة وكتب بعدها - [ . . ليس هناك انش مربع واحد ليس فيه متعة ، اللون ، التنوع التناغم . . . الخ . ] . وكم هو جميل وصف ( والتر سبارو ) عام ( ١٩٠٣ ) في مجلة ( الاستوديو ) عندما كتب - [ ان تلك الالوان والميزات اللامتناهية في رقتها وتنوعها ، لدى الفنان هي المطلق ولا محدود ] ، وهناك مظهر آخر من لا محدودية الفنان بمحاولته الالهة الطبيعة واسرارها التي ، يمكن سبر غورها ، والتي يحاول الفنان دائما ان يكتشفها ، ولقد اقترب ( تورنر ) من هذا اكثر من معظم الفنانين .



# فلاديمير ديمتروف

## الفنان المعلم

لقد ترك المدرسة مجبرا ، وهو في الصف الثالث ، وتذكرنا هذه النبذة الضئيلة عن حياته ، بكتاب امريكي كان يعمل تارة كبائع صحف واخرى كرسام في البيوت ، وعمل اجيرا ، وامين مكتبة ...

— « ضربات الفرشاة الثابتة على الجدران والابواب ، وعلى قصاصات الورق التي كانت تقع تحت يدي ، وتجذب انتباهي ، ومساعدة سكان المدينة لي وذلك بابداء اعجابهم بما ارسم ، ومساعدتي ، لكل ذلك ، استطعت ان اتخلي عن مهنة ( النسخ ) وادخل عام ( ١٩٠٣ ) مدرسة الرسم في صوفيا لانهي دراستي عام ( ١٩١٠ ) .

رحمة : وفاء سليمان

وبين عامي ( ١٩١١ — ١٩١٨ ) تعلمت فن الخط والرياضيات الذهنية في المعهد التجاري عام ( ١٩١٠ ) ، وفي عام ( ١٩١٩ ) ، وبعد تدريبي في مدرسة ثانوية في صوفيا ، تركت التعليم نهائيا .

بهذه الطريقة المختصرة ، الدقيقة دون ( المعلم ) احداث حياته ، وعندما كان يبدي نصائحه وافكاره واحكامه ، لم يذكر رحلة مدرسة الرسم في صوفيا مع تلامذته الى ( موسكو ) ، و ( سان بطرسبرغ ) ، حيث تعرف على الفن الروسي الكلاسيكي ، الذي احبه ، ومقابلة عدة رسامين من بلغاريا ( سيراك سيكتنك ) و ( بوريس جورجيف ) وكانا طلابا هناك .

وسافر الى روما عام ( ١٩١٠ ) ، ثم زار ( باريس ) و ( برلين ) و ( لندن ) عام ( ١٩١٢ ) ، التزم بالجيش طوع ارادته كرسام حربي ، وشارك في حرب ( البلقان ) وعرف كصحفي ، وقد كتب عنه ( فاسيفلاف ) :

— « كان المعلم قد دخل الجيش كرسام حربي في ثكنات ( كوستانديل ) ، وكنت ازوره باستمرار وارى رسومه ، وكانت موديلاته ( الجنود بكامل اسلحتهم وهم ياخذون اماكنهم في خندق التدريب خارج الثكنة ، وكان يرسمهم وهم يستريحون وهم يعملون ، وهذا كان يسمح له بأن يرسمهم بسرعة كبيرة وبدقة بالغة لقد كان المعلم يرسم بسرعة كبيرة » .

وحين ترك التعليم عاد الى القرى يتنشق الهواء النقي وعشق الرسم في الهواء الطلق وفي الاماكن الفسيحة المكشوفة .

### فلاديمير ديمتروف ... المعلم

ترك لنا ( فلاديمير ديمتروف ) بين لوحاته ودراساته شيئا عن حياته :

— « اني من عائلة فلاحين فقراء ، وكان جدي وجد جدي كاهنين ... التجأ اهلي اثناء الحرب الروسية التركية الى ( فرورك ) ، واثاء حرب التحرير التي استمرت ( ١٨٧٧ — ١٨٧٨ ) ، وفي تلك القرية التابعة لمنطقة ( كوستانديل ) كان جدي كاهنا ... ولدت عام ( ١٨٨٢ ) في شهر كانون الثاني ، وبعد وفاة جدي استقرت عائلتي في ( كوستانديل ) حيث عملت والدتي بمشقة بالغة لتأمين معيشتنا ، لان والدي كان معاقا ، وعملت كخادمة واحيانا كانت تغسل في البيوت » .

ويروي المعلم ( ديمتروف ) لاحد اصدقائه ، الرسام ومؤرخ الفن ( آسان فاسيلاف ) عن فترة طفولته الطريفة ، اذ كان والده اثناءها يعمل حارسا ، وفي احد الايام كان يتنزه في الحقول ، وهبت العاصفة ، وشاهد امرأة مسكينة تحاول جهدها انقاذ محصولها الضئيل في خضم العاصفة الهوجاء ، وفي غمرة القلق الذي كانت تعيشه تلك المرأة رفع والده بندقيته واطلق النار على الفيوم ، وبقيت ذكرى هذه الحادثة محفورة في ذاكرته ، يرويها مرارا وتكرارا .





فلاديمير ديميتروف - صورة شخصية

وكان يجد صعوبة كبيرة بعد ان الف الاماكن المفورة بالشمس ، ولهذا أصبح يكره المدارس الاكاديمية ، وكل الحاجات المرتبطة بها .

وحين نظمت مدرسة الفنون الجميلة في صوفيا ، واتخذت لها اسما ( مدرسة الفنون الجميلة ) وشهدت تبدلات هامة في مجال المناهج مع دخول دماء جديدة اليها ، واشتداد الصراع بين الجديد والقديم على اثرها ، عرضوا عليه ان يدرس في الاكاديمية . . لكن ( المعلم ) رفض المنصب . وما هي الاسباب يا ترى ؟

وهذا ليس الا مثالا حيا على طبعه الذي لا يلين ، مثالا على عزوفه التام عن كل شيء الا رسالته الفنية ، واكتشف في ( سفيكتوف ) الضوء والظل والالوان ، ولم تعزیه المناصب على الاطلاق ، بل كان يشعر بأن مركز الاستاذ سيكون عقبة أمام تحقيق ذاته ، كفنان ، وهناك أمر يدل على وفائه ، اذ كان يعتبر ان الاستاذ في الاكاديمية ، يحتاج الى مسابقة فنية . وهذا الموقف لم يكن الاول لديه . . بل هناك المواقف الاخرى الكثيرة ، منها انه رفض المشاركة في رحلة مجانية

قائلا : - [ على المستفيدين مجانا من الرحلة ان يملوا بمسابقة ] ، مذكرا . . . بأن هناك بعض الاشخاص المشاركين قد استفاد من رحلة مجانية ، دون حق .

وبمناسبة احد المعارض للفنان . . . الذي اثار اعجاب الناس ، وخاصة الطلاب الذين تعلقوا به ، وأصبح حكما بين ( التقليد ) و ( التجديد ) ، واتى ( لوتزار ) وكان وزير التعليم ، مراقبا اللوحات والتي بلغت / ٢٠٠ / لوحة ، وكان بينها عدة اعمال هي دراسات للوحات سينفذاها ، فتمنى الوزير شراء بعضها ، ولكنه رفض البيع ، وقال :

- [ هذا ليس لسبب رغبتكم في اللوحات ، بل لانني بحاجة لهذه اللوحات لعملي في المستقبل ] وهكذا نجح في مخاصمة الوزير .

وقد استطاع ان يؤمن بعض المال من ريع هذا المعرض ، فسافر الى ( ايطاليا ) برفقة ( بوريس جيورجيف ) ليملك هناك طويلا ، ويطلع على روائع المتاحف الايطالية ، والتقى هناك بنصير الفن والادب الامريكي ( جون كران ) وهو ابن عضو في مجلس





فلاديمير ديمتروف -  
قص

لانه قد حقق استقلاليته التامة ، كما كان يردد دوما ،  
وعن طريق هذه الاستقلالية ، وباسم حب الفن رفض  
الكثير من الامور ، لم يتزوج على الاطلاق ، واعتبر ان  
من غير الممكن تأمين سعادة لأسرة ، وكان تعيسا لانه  
كان يشعر بان عدة لوحات له قد غادرت بلده ، وضاع  
منها الكثير ، ولكنه كان يعرف ان هذه الضريبة لا بد  
منها ، كي ينعم بالحرية ، ولهذا كان لا يترك لوحة  
له تذهب الا والدموع تنهمر من عينيه .

ومن قرية ( شيشكوفتسي ) الجائمة بين الغابات ،  
أخذ ( المعلم ) شهرته العالمية ، وفيها عاش حتى وفاته ،  
عام ( ١٩٦٠ ) ، وكان يتركها أحيانا ، اذ ان ( كران )

الشيوخ ، وعرض على ( المعلم ) مساعدته ، واضعا  
تحت تصرفه مبلغا كبيرا من المال للحصول على ( ٣٠٠ )  
لوحة من لوحاته ، وكانت تلك بداية لرسم مجموعة  
كيرة من اللوحات ، خلال عدة سنوات ، كان خلالها  
( ديمتروف ) ينتقل بين أوروبا و ( الولايات المتحدة )  
على نفقة ( كران ) . . .

ولكن لتساءل : هل كان سعيدا ؟!

لقد عاد من ( الولايات المتحدة ) مريضا ، ومع  
ذلك فقد بعث عدة لوحات من أعماله الجميلة .  
وحين عاد الى قرية ( تشيتكومنسي ) في منطقة  
( كوستانديل ) ، كانت تفمره سعادة حقيقية ، وذلك





فلاديمير ديمتروف - فتاة شابة بلغارية

قد أوقف مساعده له ، وخلال عدة سنوات ... عرف الحاجة وغدر المستقبل ، وفي عام ( ١٩٣٠ ) قرر وزير التعليم العام أن يساعده ويبحث له بنفقات تغطي احتياجاته ليتفرغ للفن متخلصا من الهموم المادية ؟!

وفي مرحلته هذه التي أمضاها في ( شيتسكوفتسي ) أنتج أجمل لوحاته ، وكان معرضه في ( صوفيا ) عام ( ١٩٣٨ ) وفيه تفتتح عبقريته كفنان ناضج ، واللوحات تعرض اليوم في متاحف عديدة وأهمها ( اللوفر ) . تصور الدراسات البلغارية ( فلاديمير ديمتروف ) المسمى ( المعلم ) ، على أنه رسام أصيل ومميز ، عرف كيف يعبر عن هوية الطبيعة ، والناس ، والفكر الوطني ، وهو يعتبر بشكل عام ( بطريك الفن البلغاري ) ، وذلك لقوة شخصيته وأسلوبه ، وقد أصبحت أعماله من المصادر الحية للروح البلغارية . وعلى الصعيد التاريخي ، سيطر ( المعلم ) على

جميع الأسلوب التزييني للروح الوطنية ، ذلك الأسلوب الذي فرض وجوده بعد الحروب التي قامت في ( بلغاريا ) بين عامي ( ١٩١٢ - ١٩١٨ ) ، والتي ولدت شعورا وطنيا وعودة إلى ( الرومانسية ) . ولم يكن ( ديمتروف ) هو المبتكر للأسلوب الوطني البلغاري ، لكنه كان بالتأكيد الممثل الأشهر له ، وكان قبله مهمل ، وقد برز بين بعض الفنانين الذين استفادوا من ( الفولكلور ) ومن ( الأيقونات ) .

وهو لم يصل إلى جمالية الفن الوطني فورا ، ذلك لأن عليه أن يحقق ثورة خاصة ، ويكون ( الفنان الكلاسيكي الكبير ) ، ويعبر بعدها عما يريد : ويمكن تقسيم أعمال المعلم ( ديمتروف ) إلى أربعة مراحل :

١ - الفترة الواقعية : التي استمرت منذ نهاية دراسته للفن وفي مرسوم مدير المدرسة ( ايفان مارك فيتشكا ) الرسام الأكاديمي الشهير ، وفي هذه المرحلة رسم الوجوه الشخصية لأقربائه ، والفلاحين ، ولشخصيات مدنية عسكرية ، وقد ظهرت إنسانيته ، وروحه بعمق في هذه الوجوه ، ونرى في لوحته التي رسمها في نهاية مرحلة الدراسة ، شاعرية خاصة وكانت الفتاة الجالسة بجانب السرير ، والفتاة هي شقيقة الفنان .

وفي لوحته ( وجه أمي الحزين ) ، التي رسمها عام ( ١٩١٤ ) قدم لنا نموذجا مجسما بدرجات ضوئية معتممة ، فكأنها نحتت بالطين ، وقد اكتسبت اللوحة أهمية ( رمزية ) ، لأنها قد أصبحت تمثل ( العذراء - الأم ) وهي تبكي تراجيدية شعبها .

ولوحته التي تمثل الصورة الشخصية هي مادته الأساسية لدراسته للإنسان ، وكان يرسم دوما سبع لوحات شخصية ، بعضها واقعي وجمالية ، وبتدخل نفسي ، والبعض الآخر أكثر اقناعا ، وبأسلوب تزييني ، وفي رسوماته تبرز الناحية النقدية تجاه العالم .

٢ - المرحلة النحتية : رسم ( ديمتروف ) عدة مواضيع عن ( الحرب ) ، بالحبر الصيني ... ورسم رسوما سريعة لحياة الجنود في الجبهة .

ان احساسه العميق بالرغبة في التعبير العام بعده عن رسم بعض الموضوعات ، وإلى اتجاهه إلى الرسم الشرقي الاوربي ، وتأثره بسيزان وكل هذا اوحى له بمعالجة ( نحتية تشكيلية ) للأشكال والكتل التي تبدو محفورة في الحجر بتركيز هندسي وتجسيم للنموذج المقنع ، وبمساعدة خطوط خفيفة متوازية ، ويبدو أسلوبه هنا في لوحة ( أمي ) التي رسمها عام ( ١٩١٤ ) ، ويمكننا ان نعلق على هذه اللوحة بأنها توحى بعمل محفور على الحجر وجد ضمن عناصر تصويرية لأيقونات خشبية حفرت في عصر النهضة الوطنية البلغارية .





فلاديمير ديمتروف -

عسل القماش

عمله بعدها أكثر اعتمادا على المساحات اللونية كما في لوحة ( أمي ) عام ( ١٩١٤ ) ، والرسم الذاتي الذي رسمه لنفسه على خلفية من البقع اللونية ، وهذا يسمح له بأن يعكس بعض الحقائق الغامضة في اللوحة ( أمي ) عام ( ١٩١٩ ) ، وكذلك برزت الجوانب التزيينية بالأشجار والكرمة وهذا عكسه لوحته ( الفجرية ) عام ( ١٩٢٠ ) .

وأثبت المعلم نفسه كأمل كبير للفن المبدع البلغاري ، وكمعبر عن الروح الوطنية منذ معرضه الأول في ( صوفيا ) عام ( ١٩٢٢ ) .

٣ - المرحلة التعبيرية : ويميل ( المعلم ) إلى التأمل الفلسفي ، وإلى ولوج أعماق الكائن الحي والدراما الإنسانية في ( بلغاريا ) ، وكانت الحياة الفكرية في تلك المرحلة تخضع لتأثير الأدب والشعر ، وتبرز فيها السمات العاطفية والنفسية ، تحت تأثير جيل من الشعراء الرمزيين البلغار أكثر عددا من الفرنسيين والروس .

وتحت التأثير المباشر لفن الايقونات التقليدية

وفي عام ( ١٩٢٣ ) نظم ( ديمتروف ) معرضا في الشمال ثم في ( روما ) ، وفي ( سراكوس ) حيث رسم عدة لوحات ورسوم بالحبر الصيني بطريقته ( النحتية - التشكيلية ) ، وتذكرنا لوحاته بأعمال الفنان ( بيت موندريان ) ، وهو يبحث عن مخرج ينفذ من الألوان الأكاديمية إلى الحركة اللونية للشكل الفني ، وطالما أنه قروي الأصل ويحمل في قرارة نفسه اتجاه التنويع والتناغم اللوني للانسجة الفولكلورية ولغابات وحدائق مزهرة من طفولته ، وهذا النزوع الطبيعي إلى الألوان الحية يتناغم مع الثورة التي حدثت في التصوير الأوروبي عامة في مجال التعبير اللوني .

ولقد اعترف ( ديمتروف ) بتأثره بأعمال الفنان ( اندريه دوران ) المعروضة في ( صوفيا ) عام ( ١٩١٦ ) ، وفور رؤيته لمساحاتها اللونية عاد ثانية ليدون في مذكراته عن رحلته لإيطاليا عام ( ١٩٢٦ ) ، والبندقية ، وفلورنسا ، وادهشته التقنية اللونية عند ( ماكس ليبلمان ) وأعمال الرسام الروماني ( موريللي ) و ( ميليافين ) الرسام الفولكلوري الروسي ، وأصبح





اللاديمير ديمتروف  
فتاة شابة

البلغارية ، ولأعمال الفنان الكبير ( غوستاف كليمت ) ، وهو فنان نمساوي ، حدث تفجر آخر في أعماله ، وكذلك بتأثير ( الفن الحالم ) الذي يمزج الحلم بالواقع ، وكان ( ايفان ميلاف ) طالبا بلغاريا اتجه الى ابتكار ( فن وطني ) ، يجمع الاسلوب التعبيري والتزييني ، المرتبط بالظروف التراجيدية للحرب ، بالإضافة الى ( تصوف رومانسي ) وطني ، وفي عام ( ١٩٢٤ ) دعا ( جوان كران ) الفنان المعلم لرحلة الى ( براغ ) و ( برلين ) و ( الولايات المتحدة ) ، وكانت نتيجتها تعرف ( ديمتروف ) على الاسلوب التعبيري الالماني ،

ول يظهر تأثيرها عليه في بعض الدراسات ، وخصوصا أعمال ( سليفوت ) و ( كورنيث ) ، وهما فنانان انطباعيان ، وأعمال ( روسكوف ) و ( بشستين ) .  
وبدا مرحلة تمثيرية ، اثناء اقامته في ( تركيا ) عام ( ١٩٢٦ ) مدة ستة اشهر ، وفي ( القسطنطينية ) ، وجزر بحر مرمرية اذ بهرته الاسواق الشرقية الملونة ، والفراشة ، والبناء الديني ، والروائع الليلية والنهارية للموانئ ، فرسم عدة رسوم سريعة بعد عودته الى ( صوفيا ) ، وضمن مجموعة كبيرة من اللوحات المائية التي تدل على مدى عبقريته وحيويته ، كما رسم





فلاديمير ديمتروف -  
فتاة شابة وأزهار

**اللوحات ، من الملكية الوطنية للفن البلغاري المعاصر .**

٤ - المرحلة الزخرفية : وتتوافق هذه الفترة مع المرحلة الفولكلورية الجديدة . وتعتبر عن مرحلة هامة في مسيرة الفن الوطني البلغاري ، وتعكس بما تقدمه عن ايقنوغرافيا تامة للمرحلة ، مثلها مثل المرحلة الكلاسيكية .

فبعد ( المرحلة التعبيرية ) ، وخلال عامي ( ١٩٢٦ - ١٩٢٧ ) عاد ( المعلم ) الى ( كوستانديل ) ، وغاص في الحياة الريفية ، ليعبر وبشكل تام عن افكاره الفنية ، بما يخص وظيفة الفن ودوره ، دون اهتمام باللوحة الشخصية والنفسية ، ويعود الى نقاء العنصر التشكيلي والتصويري في اللوحة ، وتكثيف الایحاءات المؤثرة في الشكل واللون .

وهكذا يندمج في التيار الاكثر تطورا في الفن الحديث ، لتلك الفترة ، ويعكس الاشكال الجمالية بوجه خاص ( تصوير اللوحة ) في الفن الغربي الاوربي ، وعلى طريقته الخاصة ، ويغوص في أعماق الكائن القومي ، ويحلل

اللوحات التي تمثل تفجر الالوان وتعبيريتها ، وسحر بنفحات تشكيلية ولونية ، وقدمت البقع اللونية سيمفونية ساحرة ، لكن هذه الاعمال كانت تقريبا ، اذ عرضت لمرة واحدة ، وسميت بأعمال ولدت بعد وفاة صاحبها ، فاثبت وجوده وجدارته عندما جمع الكثير من الاضواء والظلال الفنية المعاصرة كمفاهيم سيزانية وانطباعية ، وتعبيرية المانية ، والرسم المحض للتعبيريين المستقبليين ، والتجريديين الامريكان .

وتظهر ( التعبيرية ) في معظم اعمال الفنان ، ففي لوحته ( الحصاد ) يبدو الوجه المرسوم كأنه مضاء بالنار ، وتحت طاقة بيضاء معبرا بدرجات مضيئة ومعتمة ومتضادة بكل وضوح وتميز ، وفي لوحته ( غداء الحصادين ) تبرز الوجوه المتعددة ، واشعة الشمس الملتهبة تدوب جميع وجوه الرجال الملتهبة مع الارض المحترقة التي يعملون فيها .

وجمع ( جوان كران ) عام ( ١٩٢٣ ) و ( ١٩٢٧ ) عشرين لوحة للمعلم ، رسمت في المرحلة ( التشكيلية النحتية ) و ومرحلته التعبيرية وقد ضاعت هذه





الفنانيات - تصوير

فنانيين آخرين ظهوروا بعد الحرب . قدموا كل هذه الاعمال .

لقد دعا ( المعلم ) الى العودة الى الطبيعة . والى وحدة الموجودات والارتقاء الاخلاقي التي مثلها عدد من المفكرين من أمثال ( روسو ) و ( تولستوي ) و ( ايمرسون ) وقربته الجمالية من هؤلاء المفكرين ، ولهذا خلق عالما انسانيا يشبه ( الجنة ) وهو مستوحى من التصاق عميق بالناس ، ومن حب لهم . ومن تعلق بالارض والوطن .

اما من وجهة النظر التشكيلية ونحن نرى في اعماله عدة ابعاد ، فاللوحة تزينية بشكل عام . وهو يسكلها من عناصر الطبيعة ، وتتميز الالوان بدقتها ، وكذلك الشكل ، وهو يكسب عمله الابعاد الثلاثة التصويرية رغم الطابع التزيني .

ولا بد من ذكر اختلاف المعالجة بين الوجوه الانسانية،

الطبيعة والحياة الروحية البلغارية . ويصبح الممثل الاكبر لمدرسة الفنون القومية التشكيلية. وقد استمرت هذه الفترة ( ٣٠ ) عاما أصبح خلالها المعبر عن الحياة والفكر . وقد جعل من الفلاح البلغاري مثلا أعلى .

والام والزوجة الشابة او الفتاة الصغيرة . وخلق ( ايقنة دنيوية ) تعكس الجمال الخلقي والشكلي ، وتقدم الحساسية .

وفي مجال الاسلوب اتبع صياغة جديدة يعتمد على الفولكلور وعلى العناصر الحياتية . لتقديم القيم الفنية التي ترجع الى ( الايقونات ) ، وحث على العلاقة العضوية بين التراث القومي الفني وبين المسيرة الفنية المعاصرة .

وهناك صفة مميزة له ضمن حركة الفن القومي، وهو انه ابتعد عن العناصر التراجيدية والدرامية المفرطة ، وعن الاحتجاج الاجتماعي ، والتي برزت عند





فلاديمير ديمتروف  
فلاحته



فلاديمير ديمتروف  
الجدّة وأبناءها الصغار





فلاديمير ديمتروف - دراسات



فلاديمير ديمتروف - نقل حريق



فلاديمير ديمتروف - رسوم

والعناصر التي رسمت في الحلقيات ، مثل الازهار والثمار التي رسمت ضمن المساحات بتكرار تزييني .  
أما الدوافع الأساسية لعمله فهو وظيفي بشكل خاص ، لأنه يريد أن يقدم لنا جمال العمل الانساني للفلاح ، ويقدم الازهار المختلفة والثمار ... التفاح ، والاجاص ، والكرز ، والكرمة والدالية .. الخ وكل العناصر التي تنتجها الارض ، ويقدمها خلفية للانسان بحيث أصبحت لوحته عبارة عن ( انسان - طبيعة ) ، ولها بعد قومي ولها بعدها الروحي .

لقد قدم لنا ( المعلم ) في لوحاته الفنية بعض التكوينات والاساليب الهامة ، ونستطيع تصنيفها ضمن ثلاثة اشكال هامة :

أولا - التكوين الذي يتضمن بعض النساء في الخلفية ، او العذراء ، والتي رسمت تحت تأثير روح الايقونة ، والموديلات المستخدمة تقدم لنا ماهو مميز ، وخصوصا لوحته ( الشابة من قرية كولوتنستي ) و ( العذراء البلفارية والتفاح والازهار ) ، وقد تأثر المعلم بأعمال ( عنراوات ) الروحانية الكلاسيكية للفنان ( ايفان دوسبوفسكي ) الذي عاش ما بين ( ١٨٤٠ - ١٨٨٩ ) ، الذي عاش في ( ساموكوف ) وهو شقيق الرسام ( ستانيسلاف دوسبوفسكي ) ، وهو يمثل أسلوب الايقونات الشهير في هذه القرية ، والتي وجدت في كنيسة ( كونستانديل ) وفي كاتدرائية العذراء في ( شيشكوفسكي ) ، حيث مكث المعلم لفترة من الزمن ، ينتقل بين القرى ويشاهد ماتحتوي عليه من ايقونات .  
واسلوب الرسم الذي اتبعه في رسم النساء تأثر بشكل مباشر بالوجوه المثالية التي رسمت بأسلوب عصر النهضة ، وهذا يدل على أن ( ديمتروف ) قد تأثر بأسلوب صديقه ( بورييس جيورجيف ) وهو تلميذ ( نيقولاي رورتيش ) .

والشكل الثاني هو الذي يقدم فيه ( المعلم ) عدة اشخاص في الخلفية ، وقد رسموا بايقاع ، وقد أخذت الحركات والاضاع من الحياة اليومية ، والعمل ، مثل لوحته ( حصادون يغنون في الحقول ) التي رسمها عام ( ١٩٢٦ ) ، الاب ( ٩ اشكال ) الحصادون ( ٦ اشخاص في وضع جانبي ) .

والشكل الثالث يقدم لنا تكوينات شعائرية ، تقدم مواضيع الزواج ، رسمها بوجوه كبيرة ذات حركات موزونة ، وصفت على خلفيات تزيينية ، واسلوب التلوين له مصدر فولكلوري ، ولعل أهم لوحة تمثل هذا الاسلوب هي لوحة ( الطواف الزفافي ) عام ( ١٩٣٥ ) ، وتمثل زوجان شابان في المقدمة ، وخلفها نرى شجرة التفاح المزهرة ، واثواب النساء رسمت بألوان حارة عديدة .





فلاديمير ديميتروف  
الزوجة تقبل السيد

وهناك تغييرات طفيفة في أسلوب المعلم حدثت لوحة ( الطواف الزفافي ) ولوحته ( الزوجة الشابة ) تقبل يد الوالد ( ١٩٣٥ - ١٩٣٩ ) ، وهي لجوئه الى ( الزخارف ) او ( الارابيسك ) ، وضربات اللون تشع في الوجوه الانسانية وتقدم ، الارابيسك الملون والتي رسمت ( ١٩٢٦ - ١٩٢٧ ) ، بعد سفر الفنان الى استانبول ، وابتعد كثيرا الفن الاوربي والامريكي ، والتعبيرية التجريدية ، الى الفن الشرقي . وفي أسلوب ( التصويري - الزخرفي ) ، تبرز لوحاته ( الطبيعة الصامتة ) وتأخذ مكانة خاصة ، وكانت معظم لوحاته تمثل الازهار والثمار رسمها بمساحات تغطي اللوحة كلها ، وهي تقدم لنا ( اللوحات الاكثر تزيينية ٦ للوحات الريفية ) للمعلم .

وحين نحلل هذه اللوحات وأسلوب تصويرها الايقاعي ، نجد أنها تقدم لنا النغم التشكيلي العالمي ، ومن خلال درجات الاضاءة الفولكلورية الملونة ، والالوان الخلوية ، والفن الحركي عند ( فاز اريثلي ) .

وهذا المفهوم الجمالي للمعلم يقود الى تقسيم اللوحة الى ( ٤ ) او ( ٦ ) اقسام ، مثل رقعة الشطرنج حيث يرسم لوحات صغيرة بعناصر متغيرة ومتقاربة ( تفاح - اجاص ) او بعناصر مختلفة ( فواكه - مناظر ) دون أن يصنعهم في اطار موحد ، وبنغمات متقاربة جدا .

والمرحلة الهامة الزخرفية التصويرية ، للفنان ( المعلم ) ، تقدم لنا عملية السمو بالروح واسمو الصورة الانسانية ، عن طريق ايجاد أسلوب للوحة ، والتكوين الملون ، والرسم الذي يقدم لنا التقاليد الفنية للايقونات البلغارية ( البيزنطي والسلافي ) .

وبعد انهيار الايدولوجي لهذه التقاليد الفنية القومية ، لم ينجح أي تصوير زيتي في احياء التقاليد الفنية والانسانية ، ولم تتطور أية محاولات لحياء التقاليد الا حين جاء المعلم ، فأبرز الاسس الكبيرة للتصوير القومي ، ووضعها بأسلوب تزييني حديث له أصالته .



# مقالتان عن الفنان واتو

فنحن نجد ، في منابع فنه رؤية اساتذة فناني مدينة البندقية في عصر النهضة ، وتلوين ( روبنز ) المتألق ، ورشاقة فن التصوير لدى معاصريه الفرنسيين ، ويمتلك نتاجه ، الذي يظل لا مثيل له ومستقلا ، سجلا حافلا استوحاه مصورون ذوو مواهب معاكسة كبوشيه وشاردان (٢) .

تكمن اعظم مزايا فن ( واتو ) في تلوينه المتألق ، وفي تشكيله الطبيعي والرشيق ، وعبقريته هذا الفنان ، مفكرا وملاحظا ، انما هي في كونه قد اكتشف عالم عواطف كانت قبله مجهولة ، او معروفة بشكل خاطيء ، فالتعبير عن ادق العواطف واكثرها خصوصية ، وعن العواطف التي لا يكاد يشعر بها احيانا ، كمجموعة الاحاسيس منذ مولد الحنان حتى الفيرة وخيبة الامل ، ذلكم التعبير عن هذه العواطف يحتل مكان المركز من نتاجه الفني ، هذا المفهوم للعالم العاطفي قد ساعد ( واتو ) على مواجهة موضوعات جديدة ، وعلى اعطاء معنى جديد مجهول لموضوعات قديمة كذلك ، وهكذا خلق هذا الفنان لونا جديدا في فن التصوير هو ( احتفالات الفزل والحب ) ، كما عولجت الموضوعات العسكرية ، وعالم المسرح في فنه ، معالجة اصيلة تماما ، وبشرت لوحات ما ابداع من فن بتجديدات المصور ( شاردان ) .

## شخصية مفقدة :

ولد ( انطوان واتو ) في فالنسيين ، لاب كان يعمل سقاف بيوت ، ولما كان من المستحيل عليه أن يتقلد تربية فنية في مدينة مولده ، فانه قد ارتحل الى باريس في عام ١٧٠٢ ، حيث بدأ تعلمه لدى المصورين ( نساخي ) الاعمال الفنية ، ليحصل على شيء من العبارة ، وليكسب رزقه ، ثم تعرف ( كلود جيلو ، وكلود اودران ) اللذين غدوا معلميه الواحد بعد الآخر ، الا ان اهم احداث حياته كان اكتشافه في قصر ( اللوكسمبورغ ) للوحات ( روبنز ) المكرسة لتصوير

ترجمت : فريد جحا

احتفل في العام ١٩٨٤ ، بمرور ثلاثمائة عام على ولادة الرسام الفرنسي الكبير ( واتو ) ، وقد اقيم ، في هذه المناسبة ، معرضان كبيران للوحاته : اولهما في المتحف الوطني للفن بواشنطن وثانيهما في ( القصر الكبير ) بباريس .

ونقدم فيما يلي ، ونظرا لاهمية هذا الفنان في مسيرة الفن الاوربي ، مقالتين ترجمناهما عن موسوعة ( اونيفر ساليس ) ، وعن مجلة ( لوي السويسرية ) . وهما المقالتان اللتان تحددان مكانته في تاريخ الفن عامة ، وفي اتقانه نوعا من التصوير جميلا دعي ( احتفالات الفزل والحب ) بصورة خاصة .

## مقدمة :

ليس فن ( واتو ) ، الظريف والخفيف ، والمطبوع احيانا ببهجة حنون ، و احيانا اخرى بحزن غنائي ، فن مصور فحسب ، بل فن شاعر ايضا ، فنتاجه يقطع الصلة مع التقاليد الاكاديمية القديمة ، ويشيد عصرا جديدا في مسيرة فن التصوير الفرنسي ، وكان ( واتو ) بالمعنى الدقيق ، اول معلمي القرن الثامن عشر الحقيقيين ، واذا كانت اعماله قد عكست ذوق معاصريه ، فانها كانت تملك ، في الوقت ذاته ، جذور الماضي العميقة ، ويفسر ذلك الفن التشكيلي عند ( واتو ) ، وتطوره ، باعتباره مصور عصر جديد ، ولماذا كان ذاك التشكيل ، وهذا التطور معقدين ، الى حد بعيد ،

(١) عن موسوعة يونيفرسالس .

(٢) مصوران فرنسيان من القرن الثامن عشر .





## الفنان واتو - القفلة الموسيقية .

مراحل حياة (ماري ميدتشي) . ثم قدم ، دون نجاح ، في عام ( ١٧٠٩ ) لوحة للأكاديمية الملكية للتصوير بعنوان ( دارو - أبليكائيل ) ، لما خاب فآله ، غادر العاصمة الى ( فالنسيين ) ، الا أنه لم يمكن فيها الا فترة قصيرة من الوقت ، ولما عاد الى باريس كان قد غدا مصورا كامل النضج ، متبنيا طريقة الفني ، وكان بإمكانه ، بفضل نجاح لوحاته ، أن يعيش في هدوء وراحة ، الا أن طبعه الحاد الصعب لم يتح له ذلك ، ومع هذا ، اعتمدته الأكاديمية الملكية مصورا ، بعد أن تقدم اليها في عام ( ١٧١٢ ) بلوحة تمثل مشهدا فخما بعنوان ( الفيورون ) .

وتغيرت حياة ( واتو ) بصورة ملحوظة ، بعد لقائه بالثري ، جامع اللوحات المشهور ، ( بيير كروزيلا ) ،

وزير الخزانة الفرنسيه ، الذي كانت مجموعة لوحاته واحدة من أجمل مجموعات أوروبا ، وغدا ( واتو ) ضيف هذا المألي الكبير ، وأنجز له عدة لوحات طلبها ، وصار بإمكانه أن يتأمل ، على مهل ، روائع مجموعته ، ويوجد ، وكان يشهد الاحتفالات والحفلات الموسيقية ، موضوعات للوحاته عن ( احتفالات الغزل والحب ) ، ثم قدم في عام ( ١٧١٧ ) وبعد دعوات كثيرات من أكاديمية التصوير لوحته ( الابحار الى جزيرة سيتير ) ( ٢ ) ، وأطلق عليه لقب ( مصور احتفالات الغزل والحب ) . ولأنه لم يكن سعيدا في حياته الباريسية ، ولأنه أصيب بالسل ، ولأنه كان مستفزا بصورة مستمرة ، فقد غادر العاصمة الفرنسية الى لندن ، التي عاد منها بعد عدة أشهر ، ليسكن لدى تاجر اللوحات ( جيرسان ) ، الذي رسم له لوحة ( الشعار ) المشهورة ، ثم مات في عام ( ١٧٢١ ) في مدينة ( نوجين سيراملون ) .

كانت شخصية ( واتو ) معقدة جدا ، فلقد تحدث

(٣) سيتير : جزيرة يونانية في بحر ايجه كان لالهة الحب فينوس معبد فيها .





وانو - سعة الرقص

كثيرا عن التناقض في طباعه ، فنحن ندهش لرؤية طفل ندهش كذلك لرؤيتنا هذا المتواضع الريفى ، الذي يأتي مصادفة الى باريس ، ليخلق فيها فنا يستوحيه ابناء عمره كلهم . واننا لنجد تناقضات اخرى في شخصيته : فقد خصص . على الرغم من مزاجه القلق ، جزءا كبيرا من فنه ( لاحتفالات الفزل والحب ) ، وكان له ، على الرغم من طبعه الصعب ، اصدقاء ينتمون الى جميع هذا القرن العظيم يلقي وراء ظهره كل المبادئ ، ثم لرؤية هذا الرجل الفقير لا يتأثر كسواه ، وما اكثرهم . بفن عصره الباذخ . بل انه لم يكن ليلاحظه . ونحن طبقات المجتمع ، وكان ، وهو المتعصب تجاه بأضرابه ،

### نتاجه :

اول مصور يحلل أكثر عواطفهم خصوصية ، بينما بقيت هذه العواطف غير مفهومه ، من قبل هؤلاء الذين يحسون بها .

١ - الفن التزييني : ورث ( واتو ) الفن التزييني عن معلميه ( جيلود اودران ) ، فلقد شكل تزيينات تخطيطية ، وزخرفة صينية ، وزخارف اسطورية زينت داخلية القصور ، واثاث البيوت ، والالات الموسيقية ، فنحن نعرف أن ( واتو ) قد اشترك في تزيين قصر





واتو - لقاء في الصيد

(لامويت) وعدة منازل كبيرة أخرى . ولان هذه الاعمال لم تحفظ لنا ، فاننا نستطيع الحكم عليها من بضعة رسوم ، وعدة صور محفورة ، لم يفتح ( واتو ) آفاقا جديدة في الفن التزييني ، الا ان تشكيلاته تفتن العين بلطف صورها المبدعة ، وبرشاقة تنفيذها ، وكانت التفصيلات المعمارية العناصر التي كان يفضلها ، وهي غنية باكاليل الزهور والثمار ، وخيوط الآلىء ، والمحار ، وغقد الشرائط التي تستند العناصر الرمزية اليها ، ولقد صلحت هذه التشكيلات غالبا لتكون اطرا لمشاهد عاطفية او مسرحية ، كذلك شكل ( واتو ) ايضا زخرفة في اسلوب صيني .

## ٢ - المشاهد الحربية :

بلغ تصوير المعارك ، في مفتح القرن الثامن عشر ، في فرنسا ، حده الاعظم ، فاسلوب الاستعراض العائد للرسم ( آدم فان ديرمولان ) ، او الرعب المنسوب الى ( بورغونيون ) قد اصبحا زين قديمين ، ان تغيرا

راديكاليا ، في المحتوى ، يمكن له ان يبعث الحياة في هذا النوع من الفن ، ويشير الاهتمام في هذه اللوحات التي كانت مخصصة له ، وهكذا انشا ( واتو ) سلسلة من اللوحات التي تمثل حياة الجنود ، والتي لا نرى فيها اعمالا باهرة ، او احتفالات حربية ، وانما الرتبة اليومية ، الا ان ( واتو ) لم يعثر ، للوهلة الاولى ، على هذا الحل ، فلوحات شبابه كانت تقليدية ، وكان تحمل ، بوضوح ، تأثيرا فلامانكيا ، الا ان موضوعات جديدة سرعان ما ظهرت ، وعولجت باسلوب جديد : سير القطعات مثلا تحت المطر ، او الضباب ، فالمنظر الطبيعي الذي يحتل مركزا بارزا في هذه اللوحات ، مشبع بالعاطفة ، و ( واتو ) ، في هذه المشاهد ، لا يميز بين الجنود والضباط البتة ، وهذا النوع من الفن متولد من ذكريات فالنسيينية ، وبما ان الفنان من اصل فلمنكي ، فقد بقي فرنسيا في هذه اللوحات . فلقد كان يهتم بالجندي الفرنسي لا بالبلد المكتسح ، ولربما ساعدته اقاصيص صديقه الفارس ( لاروك ) ، الضابط والمتقاعد ، في تشكيل رؤية هذه الحرب .





واتو - الحب في المسرح الايطالي .

### ٢ - المشاهد الشعبية :

ليست المشاهد الشعبية كثيرة في نتاج ( واتو ) ، فنحن نجد عناصرها في المشاهد العسكرية والمسرحية ، وفي احتفالات الحب والفزل ، الا انه توجد مجموعة من اللوحات اكثر واقعية من الاخرى ، وهي تمثل مشاهد شعبية بشكل افضل ، ان لوحات الصبا متأثرة تأثرا كبيرا بالفن الفلمنكي ، وبصغار الفنانين الهولانديين كلوحتي ( الفرع الحقيقي ، ومنظف الصحون ) ، فهذه اللوحات تعكس الحياة ، الا انها حياة غريبة على ( واتو ) ، ثم عاد الفنان ، فيما بعد ، الى هذه الموضوعات ، مع لوحتي ( رجل منطقة السافوا ، والفزالة ) ، وأنتج سلسلة رسومات للازياء الشعبية ،

وكان تأثير الفلامانكيين مؤكدا في هذه اللوحات ، الا انها تمتلك منذ ذلك الوقت مناخ فن ( واتو ) الخاص ، ولوحة ( مشاغل الانسان حسب عمره ) تعتبر مثالا للوحة متحررة من أي تأثير ، والفنان هنا سابق لآعمال ( شاردان ) الرائعة ، فكل شيء جديد في فن ( واتو ) ، الداخر بتفصيلات لم يكن يلتفت اليها من قبل ، وطراز ربة المنزل ، وهي سيدة عجوز ، لم يكن ليظهر من قبل في مثل هذه الرسومات ، لقد رفع ( واتو ) المشهد الشعبي الى مرتبة الرمز . وآخر لوحات هذه المجموعة واجملها لوحة ( شعار جيرسان ) فهذا العمل ذو السحر العميق ، يمتلك معنى رمزيا ، في الوقت نفسه الذي هو فيه عرض أمين للطبائع والعواطف . فلقد استطاع ( واتو ) منذ توصل الى تجاوز التأثيرات الفلامنكية ،





واتو - الكوميدي فرانسيس

أن يرفع لوحاته فوق مستوى المشهد الشعبي البسيط.

#### ٤ - المشاهد المسرحية :

من المحتمل أن يكون معلوم ( واتو ) هم الذين حببوا إليه المسرح ، فالعناصر التزيينية التي أنجزها المصور الشاب كانت، تحتوي على عناصر مسرحية ، كذلك اجتازت الموضوعات المستوحات من المسرح فنه كله ، وتشكيلات هذا النوع متعددة ومتنوعة ، و ( واتو ) يثبت في بطنها مشاهد مسرحية بأمانة وثائقية ( جزيرة سيتير ، والمثلون الفرنسيون ) ، إلا أنه غالبا ما ينظم مشاهد نصف استيعائية مع شخصيات مختارة ، يستحضر فيها ممثلي المسرح الايطالي ، ويختلسهم

( واتو ) من المسارح المتنقلة ، ويزرعهم في مناظر تخيلاته ، ويجعلهم يقومون بأدوار لا تنتمي البتة الى مجموعة مسرحياتهم ، أو يغير طبائعهم ، وتختفي في هذا التفسير الجديد ، التزيينات الخشنة للمسرحيات الصغيرة ، ويفقد الممثلون العاديون ناجحين وشعراء ، وتتحول ملابسهم الكابية الى بذات سحرية ( لوحات : الحب في المسرح الايطالي ، الحب في المسرح الفرنسي ) ، وتعكس هذه التغيرات أصالة مفهوم ( واتو ) وعبقريته لاعطاء رؤية شاعرية الى كل ما يدركه ، فلقد كان في المسرح ، لا يرى الممثلين بمزاياهم وتقائصهم ، إنما يرى الشخصيات التي ينبغي عليه أن يجسدها ، وينفصل من مشاهد المسرح أيضا مجموعة لوحات تمثل صورا شخصية مسرحية ، أو مرتدية ملابس غير ملابسها





## واتو - الحب في المسرح الفرنسي

العادية ، وأكثر هذه الصور الشخصية أهمية صورة (البهاء ، الموجودة في متحف اللوفر) .

### ٥ - احتفالات الفزل والحب :

احتفال الفزل والحب لون فني جديد ، اوجده (واتو) وطوره ، ولقد تشكل بفضل تركيب معقد جدا ، ومصادره متعددة : نماذج ادبية ، طراز ملذات ريفية ، بدأت بالسيطرة في فرنسا ، بضعة اعمال مثل الحفل الموسيقي لجورجيوني ، او حديقة الحب لروبنز ، وينبغي الا ننسى البتة الدور الذي قام به المجتمع الذي لقيه (واتو) لدى (كروزا) ، ولم تكن احتفالات الفزل اذلا سوى تغيير في موضوع المسرح ، الا انه لم يكن يوجد فيها المعنى القصصي ، فهذه اللوحات كانت تعكس

عواطف آنية تكاد تكون محسوسة ، وربما كانت ثانوية ، الا ان الحياة بدونها تبدو مستحيلة ، كان (واتو) اول فنان يعرض شخصيات مستفرقة في احلامها ، ومستسلمة لرؤى حبها ، او لاحاديث الحنان ، كانت تترجم الفروق الدقيقة : الحب الصادق ، والحب المرائي ، الغم وخيبة الامل ، وكانت في الوقت ذاته ، تتأمل جمال شخصياتها ، وخفة حركاتها ، ورشاقة تصرفاتها ، وهي تجمعها عادة في مناظر طبيعية ، واذا كان (واتو) لم يرسم الا مناظر طبيعية مستقلة ، فانه قد كان راسم مناظر طبيعية من الطراز الاول ، فالمنظر الطبيعي ، بالنسبة اليه ، عمل رائع وشاعري ، وحزين الى حد ما ، وهو يجعل ، الى حد ما ، كل لوحة ، كانت احتفالات الفزل والحب ، حسب تطور الفنان تغير من طبيعتها : فهي حية مفعمة بشيء من سعادة





واتو - الممثل الهزلي الايطالي .

الحياة اثناء شباب المصور ، ثم هي تفدو اكثر عاطفية وقربا من النفس عندما غدا راشدا ، وهي تملك ، في نهاية حياته ، جانبا تزيينيا مركزا على تلوين مؤكدا عليه .

#### تقنية واتو :

تتألف المصادر التي يمكن ، بواسطتها ، دراسة تقنية ( واتو ) من ذكريات اصدقائه عنه ، ومن اعماله الخاصة ، اما الوثائق التي حفظت لنا عنه فتعطى شواهد ناقصة ، وغير نقدية ، في غالبية الاحيان ، فهي ملاحظات خاصة بتراجم الموتى ، وسير ذاتية للمصور كتبها اصدقائه ، وفيهما يعلن باستمرار ان المصور كان مجتهدا ومثابرا في عمله ، الا انه كان قليل العناية

بالزانه وريشته ، غير راض عما يقوم به من عمل فني ، ومن المعروف ايضا ان ( واتو ) قد قام بدراسات متعددة عن الطبيعة ( للمستقبل ) ، وانه افاد منها ، فيما بعد ، في تشكيلات ، ان بإمكاننا على كل حال ، القيام بعدة تحقيقات هامة اثناء دراستنا اعماله ، كان ( واتو ) قليلا ما يرسم تجارب اولية ، هناك بضعة تشكيلات مرسومة بالفلم ، ويمكن تصنيفها اعمالا تمهيدية ، ( فواتو ) كان ، عندما يعمل في لوحة ، قليلا ما يغير التشكيل فيها ، وعندما درس تصويره ، بالاشعة المجهولة ، اكتشف قليل من التشكيلات التي تعرضت لتغيرات ذال بال ، فالشاهد الذي بموجبه كان المصور يستخدم دراساته لتشكيل لوحة مؤكد ، ودراسات الوجوه التي كانت تلذ له كثيرا تكرر عدة مرات في





### واتو - عيد الحب

شاحه ، إلا أن نطاقه المحصرات - ولوحة الوان العن  
تتركز المحال يسمى ، لوحاته قد بدأت بسود منذ  
القرن الثامن عشر ،  
وثمة مشكلة كبرى في ( من واتو ) هي علاقته  
بالتراث العربي ، فصلاته بالماضي كانت متساهلة ، بحيث  
يمكن اعتبار الشكل في بعض لوحاته مستلهاً إلى  
بعض ماخوذة عن أساتذته العرب السابقين ، فهي  
لوحة ( استراحة الالهة ديانا - الموحدة في متحف  
اسور ، يعرف على واحد من حوريات لوحة تحمل الاسم  
ذاته للرسم ، بوبس بولوي ، ووجهه ( المظهر الطبيعي  
- الموحدة في متحف الايرميتاج ) مسوخة من لوحة  
الندومبيكو كومبيلو ، كان ( واتو ) ، في حالات  
مماثلة - بدأ برسم منحوت من العمل الذي يحب به ،  
ثم يستخدم - من بعد - هذا الرسم اسعيد إلى حد ما  
عن الأصل ، في تكوين اللوحة ، وهكذا لا يبقى ، في

العمل النهائي ، شيء من المودح الأصلي ، أو يبقى  
الفصل الذي لا يذكر ،  
وأما لتحديد رسوم ، واتو ) كمية كبيرة من  
الدراسات المأخوذة عن الطبيعة ، والفن بعيداً  
الشخصية نفسها في مظاهر متعددة ، أنه يدرس  
الأوضاع ، والحركة في ديناميكيتها ، وعالماً ما يجري  
بحرر معدنية ، كان ( واتو ) يفصل التهاب  
الرصاصي ، والرسم المصنوع بطاثير أحمر ، والحوار ،  
وكان سحر ، في عالم الأحياء ، رسوماً من لوين أو من  
ثلاثة الوان .

**احتمالات الغزل والحب ، والحج إلى  
جزيره ( سينير ) ، وغيرها من أماكن  
الحب لدى ( انطوان واتو ) (1)**

١ - مجلة نوي الموسمية ، نول ( ١٩٨٤ )





## واتو - دراسة لفنائة وثلاث رجال

بعد ( المتحف الوطني بواشنطن ) ، يقيم القصر الكبير بباريس في الاشهر الثلاثة من عام ( ١٩٨٤ ) ، معرضا لنتاج ( انطوان واتو ١٦٨٤ - ١٧٢١ ) ، احتفالا بالذكرى المئوية الثالثة لولادة فنان القرن الثامن عشر الفرنسي الكبير ، لقد جمعت اكثر من سبعين لوحة ، ومائة وعشرين رسما ، تمثل جميع مراحل حياة المصور الفنية ، وتقدم فهما أعمق لتطور هذا المعلم الذي طبع عصره ، ومهد للمستقبل ، وتقدم في هذا المقال دراسة تبين مكانة ( واتو ) في موضوعي ( احتفالات الفزل والحب ) ، والحج الى جزيرة سبتير الاسطورية ، وهما الموضوعان اللذان جمع الرسام فيهما شخصيات ترتدي الحرير والساتان ، وتستسلم لمباهج الموسيقى والرقص والمسرح ، او للذات الحب .

ولنبدا بلوحة ( انطوان واتو ) المحاورة : ففيها يجتمع ثمانية أزواج ، أناس في زي العصر ، وفي حديقة قصر واسع ، انهم يلجؤون الى ظل الاشجار الكبرى ، في يوم حار مشمس ، ويقضون الوقت في تبادل الاحاديث ، ثمة خدم ، تحت تصرفهم ، حاملين

مرطبات ، وهناك كلب صغير في وسط اللوحة ، وباستطاعتنا ، استنادا الى بذات الشخصيات ، واسلوب التصوير ، ان نؤرخ هذا العمل في السنوات الاخيرة من حكم لويس الرابع عشر ، أي حوالي العام ( ١٧١٣ ) ، ونحن نفترض ان الحديث يدور حول الحب ، لان طراز اللوحة طراز ( احتفالات الفزل والحب ) نفسها ، ان كلمة Galanti التي ترجمناها بكلمتي الفزل والحب ) تعيد الى الازهان في آن واحد : اللباقة المعدة سلفا والتي تميز الحديث ، وتصرف الطبقة الارستقراطية لذلك العهد ، وغريزة الحب التي تجهد قواعد السلوك هذه في ضبطها وتركيبها .

ولوحة ( واتو ) هذه من أوائل لوحات ( احتفالات الفزل والحب ) التي رسمها المصور ( واتو ) ، انها لا تفترق ، الا قليلا عن بضع لوحات سابقات ، انجزها فنانون آخرون ، وعالجوا فيها الموضوع ذاته ، ثم حفظتها الايام لنا ، ( فواتو ) في الواقع لم يخترع النوع الفني لاحتفالات الفزل والحب ، وقبل ان يعالج هذا الموضوع ، قدم لنا ، في عشر السنوات ، او العشرين



التي سبقته ، مصور ازياء المجتمع المعاصر وسيرته ،  
هذه الاحتفالات الخاصة التي كانت تقام في الحدائق  
العامة والخاصة . فهذه المحاورات خارج القصور ،  
كما وصفها زائر انكليزي لفرانسا في عام ( ١٦٩٨ )  
تؤكد انها كانت عادة يمارسها الباريسيون آنذاك ،  
وكانت من الامور التي تميزهم ، واذا ما استثنينا من  
هذه الاحتفالات اسمها ، فاننا لا نعثر فيها على شيء  
جديد ، فالناس ، عادة ، وفي كل الازمان ، يجدون  
لذة في قضاء وقتهم في ظل الاشجار ، ووسط الزهور ،  
فالبيئة هي التي توجهها بالتأكيد ، الى روح الغزل  
والحب ، والى هذا الميل نحو مختلف « الحدائق  
المتألقة » و « بساطين الحب » التي كانت تشكل ،  
طوال العصور ، بعضا من اكثر الصور تأثيرا في ثقافتنا ،  
وعبقرية ( واتو ) الكبرى ، كانت في معرفة اعطاء هذه  
العادة المستحسنة جدا من قبل باريسيين تلك الايام .  
بعدا جديدا وشاملا ومستمر لا يلتزم بزمن ما ، فما  
لم يكن سوى لوحات مجتمع معاصر وملاهيته ، قد  
غدا ، بفضل ريشة هذا الفنان الكبير ، اكتشاف روح  
الغزل والحب نفسها ، ولقد توصل ، هو نفسه ، الى  
تعريف هذه الشبكة المعقدة للرغبات ، والهموم ،  
وكبت العواطف ، والوصول الى الحبيب ، تلك التي  
كانت تميز هذا النوع من صلات المجتمع .

ففي احتفالات ( واتو ) عن الغزل والحب لم يكن  
مكان الحدث محددا البتة ، فهذا الاخير كان يجري ،  
في مكان ما ، من حديقة ، ولا يهم أين يكون ، ولا في أي  
زمان يحدث ، فتحت الاشجار الظليلة ، او على  
الشرفات التي رسمها الفنان ، تظهر سريعا ،  
شخصيات ترتدي لباس المسرح ، او ملابس الزمن  
السابق ، وهكذا نرى ( ارليكان وبييرو ) واباطالا آخرين  
لكوميديا الفن الايطالية ( كوميديا ديللا ارتي )  
يظهرون ، فجأة ، في مكان ما من اللوحة ، وغالبا ما كان  
السادة يرتدون ملابس بلون ( توت الارض ) ، والقبعة  
والمعطف اللذين كانا يميزان ملابس القرن السادس  
عشر ، او اوائل القرن السابع عشر ، دون ان يكون  
في ذلك شيء من الغرابة ، ومعهم سيدات يرتدين آخر  
ازياء القرن الثامن عشر ، وهكذا يختلط الخيال  
بالحقيقة في اعمال كانت تشير الى عادات باريس  
( واتو ) ، واماكنها اكثر مما تشير الى ما استطاع ان  
يتخيل او يحلم .

فجماعات الغزل والحب التي قدمها فنانون  
سابقون ، او قدمها ( واتو ) نفسه في لوحة ( المحاورة )  
ليست شيئا سوى قطعة متكلفة جدا من ازياء العصر ،  
لا ترتبط بالواقع ، بشباب او اوضاع وحركات ، الا ان  
( واتو ) قد حرك هذه الاجتماعات ببراعة قائد الفرقة

الموسيقية ، ووضع الشخصيات وتقاربها وحركتها او  
جمودها ، كل ذلك كان يأخذ معنى الاستعارات او  
الرموز للعواطف ، والحالات الروح ، وللرغبات غير  
المعبر عنها ، وللموافقات المشار اليها بالعين او بطرف  
اللسان ، فالراقص المتفرد ، بالنسبة ( لواتو ) يعلن  
عن وجوده ، ويؤكد رجولته وبأسه ، والرقص الثنائي  
يمثل الاتحاد ، وتحقيق الرغبة المشتركة ، اما عازف  
الفيثار فهو العاشق الذي يهمس بكلمات عذبة في اذن  
سيدة تذيبه حبا ، وقد يكون الرجل الذكر الذي ينادي  
من أعماق وحدته ، امرأة لا ترى ، او فتاة بعيدة ، اما  
الزهور فقبل ، وعلامات التعبير عواطف يوشوش بها ،  
او وعود يقطعها العاشق على نفسه .

واتمثل حفلات الموسيقى الاتفاق ، ولقاء الموسيقيين  
المتناغم ، ففي لوحة ( واتو - حفلة موسيقية ) توصل  
الى التناغم المنشود دائما عبر هؤلاء الازواج الذين  
يتكلمون ، ويتعانقون في عمق اللوحة ، وعلى العكس  
من ذلك ، لم يبدأ الازواج الثلاثة الموجودون على  
الشرفة في الرقص ، وذلك خطأ عازف العود ، فهو  
كعاشق بطيء اربعين ، يتخبط محاولا ضبط أوتار آلتة  
الموسيقية ( كان العود معرفا آنئذ بصعوبة ضبطه ) ،  
وهكذا كان على الآخرين ان ينتظروا ، وكان نشاطهم ،  
ورقص الاطفال الذين انضموا اليهم ، غير مفيد .

كان كبت العواطف ، وانعكاس ذلك ، يشكلان  
جزءا من تطور عاطفة الحب ، ففي لوحة ( لقاء في  
حديقة ) ، يوجد تضاد ملاحظ بين زوج مجموعة  
اليمين حيث العاشق الغزل مبعد بقوة ، بينما يحاول  
آخر عناق رفيقته ، ويمضي زوج مجموعة اليسار  
الذي يتنزه وذراعاها متشابكتان ، مستمتعا بسعادة  
متبادلة ، وبين هاتين المجموعتين من الازواج تنظر  
فتاة وحيدة عبر البحيرة حيث يجلس عشاق آخرون  
في ظل الاشجار ، ولانها لا تزال صغيرة على ممارسة  
الحب ، فقد كانت موجودة هناك للتذكير بالحاجة  
الفريزية لدى كل منا للاتحاد بالآخر الذي يجب .

هؤلاء الاشخاص الذين اجتمعوا في حديقة ، قد  
اتوا حجاجا الى مكان يزدهر فيه الحب ، ولقد احسن  
( واتو ) في اعطاء ، هذا الرمز القديم ، التعبير الاكمل  
والاكثر تحديدا في لوحته عن ( احتفالات الغزل والحب )  
الاعظم اهمية ، ونعني بهما النسختين الثابنتين لأسطورة  
( الحج الى جزيرة سبتير ) .

كان هذا الموضوع نفسه معروفا جيدا في عصر  
( واتو ) ، فلقد ظهر في الادب ، وفي المسرح ، ومن  
الممكن أن تكون لوحة ( واتو ) الاولى ، ( جزيرة سبتير )  
والموجودة في ( فرانكفورت ) حاليا ، تصويرا لمشهد  
مسرحية من ذلك العصر ، ونذكر ، في هذا المقام ،  
مسرحية ( أبناء العم الثلاثة لرانكور ) التي قدمت في





## ٢٠ - مائة وكأسين

باريس عام ( ١٧٠٩ ) ففي هذه المسرحية يرتدي مجموعة من الفلاحين ثيابهم استعدادا للحج ، وللانطلاق الى جزيرة إلهة الحب ( فينوس ) ، وتضم الصورة التي ربما أرخت في عام ( ١٧١٠ ) سحرا لا يقبل الجدل ، الا أنه لا يزال يعوزها المضمون السيكولوجي والدرامي الذي يضع لوحات (احتفالات الفزل والحب) في سني نضج ( واثو ) ، في مستوى الفن العظيم .

وقبل ترشيح ( واثو ) للأكاديمية الملكية للفن في عام ( ١٧١٢ ) ، الا أنه انتظر لاسباب لم تتضح حتى الآن ، العام ( ١٧١٧ ) ليرسم لوحة استقباله في

الأكاديمية ، تلك اللوحة التي كان عليه ان يتقدم بها ، والتي توجد ، الآن في متحف ( اللوفر ) ، وهكذا كان تفسير اختيار الموضوع ( الحج الى جزيرة سستير ) سهلا جدا . فالحجاج العشاق الذين ينتمون الى عالم الروح الاسطوري الرمزي ، يمثلون في الحقيقة جميع العشاق الذين يظهرون في نتاج ( واثو ) ، بينما ترمز جزيرة ( سستير ) الى جميع الحداثق الخصبة الجميلة التي رسمها من قبل ، وينبغي الإشارة الى أن استيحاء عالم الميثولوجيا الكلاسيكية كان مرحبا به جدا في عمل يخضع لرأي أعضاء الأكاديمية المثقفين ، ومع ذلك فان





واتو - فتاة وقيثارة

الأكثر تألقاً ، والتشكيل فيها أكثر تعقيداً ، ورقش المنظر الطبيعي أطول ، وأكثر كثافة ، والأشكال محددة بوضوح وتأکید جديدين ، ولقد أدخلت شخصيات حولت الحدث إلى حركة فرحة ومضطربة إلى حد ما ، ولقد ضوعف عدد الكوبيدات الاثني عشر الموجودة في لوحة ( اللوفر ) فبلغ عددها ستة وأربعين تطير وتلهو عبر المشهد ، وفي الجهة اليمنى القصية ، يضع عاشق زهرة من صدار محبوبته ، بينما يتعانق اثنان في مقدمة اللوحة ، بشغف ، تاركين نفسيهما لكيوييد يحيطهما بشريط من الورد .

يفضل بعض النقاد صورة اللوفر الحالية والأكثر تحديداً ، بينما أخذ آخرون بلوحة برلين الأكثر دقة ، وبالفرح المتفجر فيها ، إلا أن هذين العاملين مخصصان للعشاق الذين يجدون هذه أو تلك أقرب إلى أمزجتهم ، فلقد كان ( واتو ) يعرف ، مثل أي فنان آخر ، تغيرات عواطف القلوب ، ويدرك أن هذه التغيرات تستلزم فناً يتطور باستمرار ، ويتمشى مع العواطف البشرية الكثيرة والمتنوعة .

هؤلاء الاكاديميين قد قرروا ، بعد عدة مناقشات ، عدم اعتبار هذا العمل تصويراً تاريخياً ، لكون هذا الأخير ، النوع الفني الاسمى ، بل اعتبروه عملاً من نوع ( احتفالات الغزل والحب ) فحسب .

ولربما طرح تفسير العمل مشاكل أمام الاكاديميين ، فهناك صعوبة وجدت ، وبقيت حتى اليوم ، وأثارت مناقشات كثيرة بين العلماء ، فأين يوجد حقاً هؤلاء الحجاج ؟ هل هم يستعدون لركوب البحر باتجاه ( سيتير ) ، أو أنهم كما يوحي رمز ( فينوس ) على جزيرة الآلهة ، يستعدون للعودة إلى وطنهم بعد أن أدوا مناسك الحج ، وأنه ليدو لنا ، دون الرغبة في فتح باب المناقشة من جديد ، أن نبرهن على أن هذا الغموض ، الذي استمر ، والذي صمد لجميع محاولات التأويل زمناً طويلاً ، هو ، بوجه ما ، ملازم لهذا العمل الفني ، فجزيرة ( سيتير ) ليست مكاناً ، وإنما هي رمز والعشاق السعداء ، يوجدون فيها دائماً ، وجميع العشاق يركبون البحر متجهين إليها ، حجاجاً ، ليجددوا ، ولينعموا ، حبهم لجزيرة ( فينوس ) .

و ( واتو ) يشكل صورة لتخطيط المنظر الطبيعي أولاً ، فها هنا هضبة تتوجها أشجار وترتفع في يمين اللوحة ، ثم تهبط في رشيق باتجاه البحر ، لترتفع مرة ثانية في الجهة اليسرى من اللوحة ، أن الألوان الخضراء ، ودرجة ألوان الأرضية لمقدمة الصورة ( أظهر تنظيف حديث أن التصوير كان أقل خرافية مما كان قد افترض بالنسبة للون الورنيش الأصفر ) ، تتناقض مع الألوان الباردة والحية في العمق الجبلي ، ويعطي المنظر إيقاعاً وتركيباً لمجموعات الشخصيات التي توجد فيه ، ويسيطر ثلاثة أزواج على تشكيل الجهة اليمنى ، ففي سلسلة من الحركات الرشيقة والمرححة ، تنتقل من زوج غارق في حديث حميم من كلمات موشوشة ، إلى آخر ينهض ، إلى ثالث في القمة يتقدم وهو ينظر إلى الخلف .

أما في الجهة اليسرى من اللوحة فقد سبقهم أزواج العشاق الذين يكادون يترنحون في أسفل الهضبة ، متدافعين نحو السفينة مضطربين ، بعض هذه الشخصيات من أفراد المدينة الانيقين ، بينما بعضهم الآخر يبدون في زي رايفي ، فجزيرة ( سيتير ) ، في الواقع ، مفتوحة لجميع العشاق ، والكويبيدات التي تطير برشاقة ، حول السفينة ، لا تفرق بين عشاق وعشاق .

وبعد انتهاء ( واتو ) من لوحة الحج ( الموجودة في متحف اللوفر ) بسنتين أو ثلاث ، رجاء صديقه ( جان دو جوليين ) أن يرسم نسخة أخرى منها ، ولقد كشف اللوحة الجديدة ( الموجودة في برلين ) عن اهتمام ( واتو ) بتطويرها واغنائها ، فهذه الجديدة ذات ألوان



# إدغار ديفي

المدرسة وبدأ بدراسة الحقوق ، ورغم أن والده قد أراد له سيرة قانونية آمنة وتقليدية ، إلا أنه كان متعاطفا بشكل كاف مع اهتماماته الفنية فأعطاه مرسما في مبنى العائلة في شارع ( مندوفي ) وسمح له أن يدرس الرسم مع ( لويس لاموث ) تلميذ ( أنفر ) ويعمل في مرسم الرسام ( بارياس ) ويمضي الوقت في تقليد لوحات ومحفورات ( دورر ) و ( مانتيينا ) و ( غويا ) و ( رمبرانت ) في اللوفر ، وبحلول عام ( ١٨٥٣ ) كان ( ادغار ) يسخر كل اهتماماته للفن .

في عام ( ١٨٥٥ ) التقى ( بأنفر ) وانتسب الى معهد الفنون الجميلة ، حيث أقام صداقات مع كورني و ( ليون بونا ) و ( ريكارد ) و ( هنري فانتين لاتور ) لكن ضعف الجهاز التدريسي نفره ، فغادر المعهد بعد سنة واحدة ، في عام ( ١٨٥٦ ) قام بزيارة الى إيطاليا مكث فيها عند عدة اقارب ، ودرس عصر النهضة دراسة مكثفة ، وسافر الى مدن ( ابروزي ) و ( امبريا ) و ( لاتيوم ) و ( توسكاني ) و ( كامبانيا ) ، وتوقف بشكل خاص في ( نابولي ) و ( روما ) و ( اورفييتو ) حيث باشر بدراسات تمهيدية للوحة جامعة معروفة جيدا تجسد عمته ( لورا ) وزوجها ( البارون بيليلي ) وابنتيهما .

في فرنسا عام ( ١٨٥٨ ) اطلعته صديقه الحفار ( فيليكس براكموند ) على بعض أعمال ( أوتامارو ) فبدأ ( ديفا ) الاهتمام بالفن الياباني وعاد الى ( روما ) في نفس السنة ليقتضي أغلب الوقت في ( فيلا ميديتشي ) ثم زار ( فلورانس ) مارا بفيتيربو وأورفييتو ، حيث قام بدراسة أعمال ( لوقا سينوريللي ) و ( بيروجيا ) و ( آسيزي ) وعاد الى باريس في نيسان ( ١٨٥٩ ) .

بدأت صداقته بمانيه عام ( ١٨٦٦ ) حين التقيا في متحف ( اللوفر ) ، حيث كانا ينسخان صورة ابنة الملك الاسباني ( مارغريتا ) التي رسمها ( فيلاسكيث ) ، وانضم في هذه الفترة أيضا الى مجموعة من الفنانين كانوا يترددون على مقهى ( غريبوا ) حيث كانت تطرح المناقشات الحامية بين الموالين والمعارضين للفن التقليدي ، كما اعتاد في نفس الوقت على زيارة مخزن مدام ديسوي للفن الشرقي مع ( براكموند ) و ( فيليب بورتني ) و ( جيمس ويسلر ) .

؛ ساندر أورانتي  
ترجمة: هاري روز مصابني

## حياته :

كانت عائلة ديفا تنحدر من أصل بريتاني ، وقد استغل الرسام اسمها الذي أسهم في بروزه كفنان منذ عام ( ١٨٧٠ ) ، وكان جد الفنان ( رينه هيلير ) قد غادر فرنسا الى نابولي أيام الثورة ، كما انتقل والده ( بير أوغوست هياسينث ) الى باريس ليفتح فرعا لبنك العائلة واتزوج ( ماري سيلستين موسون ) من عائلة كريول .

ولد ( ادغار هيلير جرمان ديفا ) في باريس في ١٩ تموز ( ١٨٣٤ ) ، وعندما كان طفلا أخذه والده الى ( اللوفر ) ليرى أعمال الاساتذة فاطلع على أكثر المجموعات شهرة وأصبح فيما بعد خبير عصره ، في عام ( ١٨٤٥ ) ذهب الى مدرسة ( لويس الكبير ) حيث التقى بهنري روار الذي بقي صديقه الحميم طوال حياته ، في عام ( ١٨٤٧ ) توفيت والدته وفي عام ( ١٨٥٢ ) نال ( ادغار ديفا ) شهادة البكالوريا فغادر





ادغارديفا - صورة شخصية

وكانت لوحته التي تمثل مشهد حرب في العصور الوسطى والتي عرضها في الصالون عام ( ١٨٦٥ ) نهاية اهتمامه بالرسم التاريخي وبداية تفرغه لرسم اللوحات الشخصية . والتقى في مقهى ( غريبوا ) بأميل زولا والناقد ( ادماند دورينتي ) والرسامين الذين عرفوا فيما بعد بالرسامين الانطباعيين . فاصبح أسلوبه متميزا وبدا الانخراط بمواضيع الحياة المعاصرة . فاهتم في عالم المسرح بالموسيقين . والممثلين ، والراقصين ، كما قام بمحاولة رسم بعض اللوحات في

( الهواء الطلق ) . وهي محاولة لم يكن يسمع بها قبل المذهب الانطباعي . في عام ( ١٨٧٠ ) دعي للالتحاق بالجيش وامضى الحرب ( الفرنسية - البروسية ) في الحرس الوطني في فرنسا . وترافق ذلك بضعف بصره التدريجي الذي سبب له قلقا كبيرا وقد خدم في وحدة ( المدفعية ) التي كان يرأسها ( هنري روار ) صديق المدرسة القديم فجدد معه صداقته القديمة . في تشرين الاول ( ١٨٧٢ ) قرر مرافقة أخيه ( رنيه )





سير فيسري

في عام ( ١٨٧٦ ) شارك مع الانطباعيين بعرض اربعة وعشرين عملا فنيا ، رغم السخرية وسوء التفاهم ، وسمي المعرض الذي اقيم عام ( ١٨٧٧ ) بمعرض ( المستقلين ) وذلك بناء على نصيحته ، وساهم فيه بخمسة وعشرين عملا من ضمنها صورة لديفغو مارتيللي ، وهو اول كاتب ايطالي يتفحص الحركة الفنية الجديدة بفهم واهتمام ، وفي المعرض الانطباعي الخامس الذي اقيم عام ( ١٨٨٠ ) عرض ( ديفا ) أحد عشر رسما ، وعندما افتتح المعرض السادس عام ( ١٨٨١ ) ارسل تمثالا صغيرا يمثل (الراقصة الصغيرة) وفي المعرض السابع لم يعرض شيئا ، ولكنه مثل في المعرض الثامن والآخر .

في عام ( ١٨٨٠ ) قام برحلة الى ( اسبانيا ) وجرب الحفر على المعدن مع ( بيسارو ) ومع الرسامة الاميركية

الى ( نيو اورليانز ) حيث يعيش اقرباء امه ، فأعجب في اميركا بالتنوع الكبير في العادات والتقاليد التي كانت تختلف عن عاداته وتقاليده والتي ظن في البداية انها ستكون حافزا جديدا له في عمله ، الا انه سرعان ما شعر بالحنين الى وطنه باريس ، فعاد الى هناك عام ( ١٨٧٣ ) واستأنف صلاته بأصدقاءه الذين انتقلوا من مقهى ( غريبوا ) الى مقهى ( اثينا ) الجديد .

توفي والده في ايطاليا عام ( ١٨٧٤ ) تاركا المصرف في اوضع غير مستقر ، في العام ذاته برز ( المذهب الانطباعي ) للوجود بشكل رسمي . شارك ( ديفا ) في الاعداد والتحضير للمعرض الاول الذي سمي معرض ( الانطباعيين ) والذي اقيم في مبنى المصور نادار وعرض عشرة اعمال منها ( الصف الراقص ) التي دلت بوضوح على انضجه الفني وكانت مفتاحا لتطوره وتقدمه .





ادغارديغا - روز أدلير

( ماري كاسات ) التي اختارته ليكون استاذا لها ، وفي هذه الفترة بدأ العمل بألوان ( الباستل ) بجد واجتهاد كبيرين كما أوجد تقنية ( المونوتيب ) التي وصل بها الى مرحلة متطورة . في تموز عام ( ١٨٨٢ ) مكث في ( اترنات ) . وفي ايلول من نفس السنة غادرها الى ( سويسرا ) . وفي فرنسا تابع المواضيع اليومية المتعلقة بالحياة الحديثة . حيث لفت انتباهه ، خلال هذه السنوات ، العالم النسائي المتعلق بالفسالات ، وصانعات القبعات النسائية ، وقضى وقتا طويلا مع اصدقائه ( الانطباعيين ) الذين احترموا صراحته ودقة ملاحظاته . وبعد وفاة ( مانيه ) تغير مكان اجتماعهم ثانية ليصبح في مقهى ( روش فوكولت ) .

في عام ( ١٨٨٥ ) ازداد قلقه على بصره ، في الوقت الذي كان يعمل فيه على تطوير الاختبارات الفنية المعقدة بقدرة عالية ، وكان يتخذ من رسم الراقصات

والعراة ، ذريعة للكشف عن الشكل الصلب والمرن ، والايقاع الواضح والمتأن ، وفي ( آب ) توقف في مدينتي ( هافر ) و ( ديب ) والتقى ببول غوغان . في بداية عام ( ١٨٨٦ ) زار نابولي لاسباب عائلية ، وتعاضم اهتمامه في بصره الذي اضطره الى الاستفناء عن الزيت بشكل كامل ، والاستعاضة عنه بألوان الباستل ، وبعد عودته الى باريس وفي المعرض الانطباعي الثامن ، كان مستعدا لعرض خمسة عشر عملا ، فيها عشر لوحات شهيرة تمثل نساء عاريات مرسومة بألوان الباستل ، الا ان سخرية الجمهور والصحافة ، وميله الخاص نحو التقاعد ، جعلاه يقرر عدم الاشتراك في اية معارض أخرى ، ومنذ ذلك الحين لم يوفق احد سوى ( دوراند رول ) بائع الرسوم الانطباعية في الحصول على بعض اعمال ( ديغا ) . ورغم ضعف بصره التدريجي ، استطاع الاستفادة





ادغار ديفي - المرأة والزهور

من كل الاحتمالات التصويرية واللونية لالوان (الباستل) بحبرة فنية لم يعرف لها مثيل ، وفي ذلك الوقت اهتم بالجمع فخصص منزله باكملة لمجموعة اعمال رسمها اصدقائه الانطباعيين ، واساتذة آخرون منهم (الفريكو) و (انغر) و (ديلاكروا) و (مورو) ، وفي عام (١٨٩٣) عرض (دوراند رول) مجموعة من (المونوايب) لديفا ، ومنذ ذلك الحين أصبح العمل بالنسبة لديفا مضمنا ومتعبا بسبب وضعه المحزن الذي جعله اقل نشاطا ، وعطاء ، وأصبحت المعلومات عنه مجزأة وغير اكيدة ، حيث لا نعلم عنه الا أنه زار في عام (١٨٩٨) سانت فاليري سور سوم وعاش حياة منعزلة ، لم يلتق فيها الا ببعض اصدقائه القدامى مثل (يارثولومي) و (دانييل) و (هالفي) و (هنري روار) حيث كان

يمضي معهم ايام العطل ، الا أن صحته بدأت تسوء أكثر ، وقد حاول عام (١٩٠٤) معالجة رئتيه الضعيفتين في جبال (فوسج) ، أما بصره فقد ضعف كثيرا ، لكنه استمر في عمله رغم عزلته وعصبيته وتجاهل الاحداث له واتجه الى النحت باجتهاد كبير . في عام (١٩١٢) توفي (روار) صديقه الحميم فأصابه حزن شديد عليه ، واضطر الى مغادرة منزله ومرسمه في شارع (فيكتور ماسيه) لتعرضه للهدم ، فساعده (سوزان فالدون) وهي والدته (أوتريلو) واحدى موديلاته القديمت التي أصبحت رسامة فيما بعد في الحصول على بيت جديد في (بولفارد كليشي) ، الا أن (ديفا) لم يكن سعيدا في منزله الجديد ، وكان يجر نفسه كالاعمى في شوارع باريس معرضا حياته





ديغا - ماري ديغا

للخطر ، بينما كانت رسوماته تباع بأسعار مرتفعة جدا في صالات البيع .

وزادت الحرب من آلامه ، وأصبح عاجزا عن وعي أحداث أيامه الأخيرة المؤلمة وتوفي في ٢٧ أيلول عام ( ١٩١٤ ) عن عمر يناهز الثالثة والثمانين حيث بدا له الموت رحيمًا وودودًا وقد كتب يقول عام ( ١٨٩٣ ) :  
[ انني اعمل بصعوبة كبيرة ولكن ليس لدي أية متعة اخرى ] .

أعماله :

في نطاق مجتمع فني يقدر المزايا الابداعية بشكل

متزايد ، نجد أن شخصية ( ديغا ) ليست سهلة الفهم ، أو التعريف بشكل واضح ، سواء فيما يتعلق بالتطور الفني ككل أو بتطور الفن في عصره ، في مجال التأثيرات لا تترك أعماله الا مجالا محدودا نسبيا للتفسير فأكثرها فني ، فهو يمثل قول الفيلسوف الوجودي ( هوسرل ) :  
[ الاكتشاف هو عبارة عن اتحاد بين الفريزة والاسلوب ] .

ان تصنيف ( ديغا ) تصنيفا مقنعا كرسام للراقصات ، وهو وصف قد ينطبق بشكل أفضل على أعمال ( لانكري ) مثلا ، أو بمعنى آخر على بعض اعمال ( لوتريك ) ، ولا يهدف الا للتعريف على عناصره المواضيع المتعددة ، التصادفية دون اثاره لمشكلة فلسفة الفن ككل ، كما أنه ليس ممكنا تعريف فنه على أنه





ادغار ديفا - الأنسة دوبي

( واقعي ) ، حتى ولو أخذناه في معناه الواسع وفي استجابته لحقيقة ضرورية وداخلية ، فقد استعمل ( ديفا ) الضوء والظل ، ورسم بطريقة مثالية تجريدية الى حد ما ، وأخيرا هناك قضية صلته بالانطباعيين ، ولكن رغم احتكاكه الشخصي والفني بهم ، وتأنيده العاطفي لهم واشتراكه في معارضهم الجماعية ، لم يكن في الواقع انطباعيا أبدا .

كان ( ديفا ) منفردا وحياديا في حياته كما في عمله ، غير راض على الدوام بسبب احساسه بالكمال الذي كان يعذبه ، والذي ناضل عبثا من أجله طوال حياته ، وكل تجربة تؤثر فيه عاطفيا وكان دائما يأمل في ايجاد وسائل بسيطة جدا وواضحة ، للتعبير عن تعقيدات الواقع ، ولقد استطاع ديفا كما ذكر (جامو) أن يخلق علاقات لم يسبقه اليها احد ، خاصة حقيقة

جسد يعيش في انسجام مع كل ما يحيط به ، وعلاوة على ذلك كانت لديه القدرة على تقديم نظرة مستقلة كمتأمل للعمل ، وهذه القدرة الفنية تفصله عن العمل كانت ملموسة غالبا، كان ( ديفا ) رساما للحياة المعاصرة، وكان يفتقر الى شكوكية ( مانيه ) الانيقة، وإلى مشاركة ( رينوار ) البهيجة ، التي لم تكن تبعد الا بالعمل ، ( الفن ) كما يقول ديفا [ رذيلة لايمكنك الزواج بها شرعا، بل تفتصبها اغتصابا ، قل فن، فتراك تقول براعة الفن قاس وغير شريف]، هذا الفنان العظيم، والجاد، ذو التفكير النادر ، والقلق الذي يخفي وراء تصميمه ، وعنده الشك بالذات ، والافتقار الى الامل ، وعدم القدرة على ارضاء نفسه أبدا ، كانت من احد مظاهر تناقضاته الداخلية والابدية .

عندما كان شابا ، كان يمضي وقتا طويلا في اللوفر في النسخ ، منسجما مع عقيدة ( سيزان ) التي تقول :





[ ان متحف اللوفر هو الكتاب الذي نتعلم منه القراءة ]، فكان ينسخ ( دورر ) و ( مونتينيا ) و ( رمبرانت ) ويذهب الى مرسم ( بارياس ) ، وبعدئذ الى مرسم ( لاموت ) حيث كان يدرس الاعمال الفنية الاصلية باعجاب، ويتعمق في نظريات ( أنفر ) في الفن ، وخاصة في عاطفته في الرسم ، والتي جسدت بكلمات كان لها دلالة حتمية عند ( ديغا ) نقول - : [ ارسم ايها الشاب خطوطا عبر الناكرة ومن الطبيعة ، وستصبح فنانا ناجحا بشكل أكيد ] .

بعد اقامته الاولى والطويلة في ( ايطاليا ) ، اتقن ( ديغا ) اسلوبا قويا ، وأكيدا في الرسم سما به الى

مرتبة الرسام الاكاديمي العظيم في عصره وجعله خليفة لانفر ، كما هيات له رحلاته الى ايطاليا عام ( ١٨٥٦ ) و ( ١٨٥٩ ) العودة الضرورية الى مصادر ، اعتمدت على معالجة دقيقة ، لجموعة مختارة كانت تنسجم مع رغباته في التجريب وتعميق معرفته ، لقد انجز كل هذا بنشاط وقدرة داخلية جادة ، كان لهما اثرا واضحا على شخصيته ، وكانت الفترة التي قضاها ( ديغا ) في ايطاليا من اروع فترات حياته ، فامتلات مذكراته بالرسوم الدقيقة والهامة وخاصة في السنوات القصيرة والمكثفة والتي تتراوح بين عام ( ١٨٥٣ ) و ( ١٨٦١ ) .

اما رسومه في اعوام ( ١٨٥٣ - ١٨٥٦ ) فهي تكشف تأثيرات اعمال النسخ التي قام الحفر بها في





دمار دينا - في سباق الحنيل

التي تخصه ، الرسوم المفضلة لديه بين الاعمال التي درسها في كل من ( اللوفر ) و ( متاحف نابولي ) و ( فلورنسا ) و ( روما ) و ( بيزا ) و ( أورفيتو ) و ( اسيزي ) وغيرها من الاماكن في ايطاليا ، في النسخ الزيتية كانت الالوان شغله الشاغل ، أما في الرسم فقد اثار اهتمامه واعجابه بعض أساليب وخصائص معينة للخط ، واهتم في هذه الفترة بالزخرفة الهلنية أكثر من الزخرفة الكلاسيكية ، كما اهتم برسوم ( رفائيل ) الأخيرة أكثر من رسومه المبكرة، وفي الفترة التي ساد فيها اسلوب ( بوسان ) الباروكي

غرفة الحجر في متحف اللوفر وفي متاحف جنوب فرنسا، حيث رسم اللوحات الجدارية القديمة ، والنحت الكلاسيكي ، وهيكل ( الآلهة اثينا ) المأخوذة من قالب، كما رسم لرسامي عصر النهضة ولرفائيل ، ويعود هذا الى تأثيره ( بلاموث ) الذي جاء مرادفا لانفر ، كما صنع نسخا لاعمال ( أنفر ) و ( دافيد ) و ( فلندين ) بالإضافة الى هذا فان انهماكه باستكشاف المصادر المتعلقة بالرسم قاده الى نسخ ( الزخارف ) و ( الكاريكاتورات ) التي رسمها ( ليوناردو ) ، والرسامون التأنقيون بين عامي ( ١٨٥٦ - ١٨٥٨ ) ، وتوضح كراسات الرسم





ادغار ديغا - الباليه (تفصيل)



ادغار ديغا - الباليه

اهتم بأعمال ( رمبرانت ) و ( فيلاسكيز ) كما اهتم بشكل خاص بأعمال ( سينوريللي ) و ( مايكل انجلو ) .  
قضى ( ديغا ) جزءا من الفترة التي أنجز فيها أعماله بين عامي ( ١٨٥٨ - ١٨٦١ ) في ( ايطاليا ) والجزء الآخر في ( باريس ) حيث قام بصنع استكشات سريعة ، وانشغل بمشاكل الضوء واللون ، كما نسخ أكثر ( لفيلاسكيث ) و ( فان ديك ) و ( جيورجوني ) و ( تيسان ) و ( فيرونيز ) مبسطة الدرجات الضوئية للون ، كما هو الحال في لوحة

( لقيه موسى ) ، ونسخ لمونتينيا و ( دورر ) وهولبيان وكلوية ولوحات الفيفساء الرومانية ، والزخرفات الآشورية ، ولوحات المنمنمات المغولية كما نسخ قليلا ( لرفائيل ) و ( انفر ) ، وكان ( ديغا ) بنفس الفترة ينسخ لمعاصريه مثل ( ديلاكروا ) و ( كونستانتين غاي ) الذي ابتكر له ( بودلير ) لقب ( رسام الحياة الحديثة ) .  
ان أية محاولة لاستنتاج مايفضله ( ديغا ) من خلال هذه الوقائع تخلق فينا انطبعا داخليا يشل قدرتنا على الانتقاء ، فقد استخدم ( ديغا ) في الواقع



والرسوم التي قام بها عندما كان شابا ، لانه كان يريد أن يقلب التعبير السائد راسا على عقب من ( دراسة أكاديمية للتعبير الوجهي ) الى دراسة ( الشعور الحديث ) .

ان السر في شخصية ( ديفا ) وفي انسحابه نحو الحياة الرتيبة يكمن في اصراره المخلص كفنان ورجل الى رفض كل شيء سطحي وواضح ، لقد ثابر على متابعة مثله الاعلى القائل : [ التماثل مع الشعور بالحياة ، حقيقة متحركة الا انها ثابتة في جوهرها ] . تبرهن الاهتمامات الواسعة التي ظهرت في فتراته التوليدية ، وفي ميوله المتناقضة لرسوم القرن الخامس عشر مثل رسوم ( فلورنتاين ) والوان ( فنتيان ) واعجابه العميق بأنغر وديلاكروا على انه اهتم بشكل كبير بالقيم التقليدية الرفيعة، ولكن بنفس الوقت كانت أعماله من نواح كثيرة خرق واع للتقاليد .

هناك تأثيرات أخرى يمكن ملاحظتها في سمات شخصية الدقيقة والقلقة بشكل مستمر والمتقبلة بحذر ، من الواضح ان ( ديفا ) قد أقام علاقة صداقة أثناء وجوده في روما عام ( ١٨٥٨ ) مع ( غوستاف مورو ) الذي سماه بـ ( الناسك ) و ( الذي يعرف مواعيد القطار ) وبدأ يلتقيان بشكل مستمر في ( فيلاميديسي ) الا ان قيامهما بنسخ الرسوم نفسها لا يفسر لنا حبهما المشترك للنظام والدقة وانما يظهر لنا ان هذين الرسامين كانا يلتقيان على الرغم من اختلاف وجهات نظرهما الفنية والشخصية، نصح ( مورو ) ديفا على رسم الشكل الطبيعي ( بتكلف نسبي حتى لا يشوه الروح ) ويمكننا التأكد ان ( ديفا ) كان فعلا تحت تأثير ( مورو ) الى حوالي عام ( ٨٦٥ ) حين رسم [ مشهد الحرب في العصور الوسطى ] وأظهر فيه أنه لم ينسَ لوحة مورو ( تقديم الاغريق قربانا الى المينوطور ) ، هذه الصلة بينه وبين ( مورو ) جعلته يشعر بخليط متساو من الصداقة والكراهية وربما كانت سببا جعلت ( ديفا ) يحاول التخلص من ( الرسم التاريخي ) للأساطير والقصص ذات المدلول الرمزي الرائجة آنذاك .

ومن ناحية أخرى فان لقائه بالروائي والناقد ( أدماند دورينتي ) عام ( ١٨٦٢ ) مد جسور الاهتمامات أخرى تتناسب مع اهتماماته الفنية كالتأثر بمذهب الواقعية الادبي الذي جعله مثل جيبه ( رسام الحياة الحديثة ) فبدات جعله ( بودلير ) تتضح أكثر فأكثر لتشير اليه مباشرة بالاضافة الى دلالتها النبئية الواضحة ، أما الشخصيات الادبية الاخرى التي تنتمي الى هذا المذهب والتي تقتصر على جماعة معينة كديفا فتتضمن ( أميل زولا ) و ( ستيفان



ادغار ديفا - المستحمة ( تفصيل )

اسلوبا مميزا اتبع فيه قواعد فنية دقيقة بكل رغبة وتصميم دون الاستعانة بالحدس العفوي وانما باستمرارية قلة هم الذين يستطيعون مجاراته بها، فقد وضع ديفا لنفسه هدفا صعبا اوجد من خلاله توازنا بين القواعد الكلاسيكية والدلائل الخفية والعميقة للمذهب الواقعي فبدى للظاهر صنعيا وتكلفا من الناحية النظرية على الاغلب ، لهذا نرى ان وصف ( بول فاليري ) لديفا القائل [ اللوحة عبارة عن سلسلة من العمليات ] ، صحيح حتى بالنسبة لأعمال النسخ





ديمار ديماء - المسحمة (أفصل)

كتب بوحده الأولى سنة ١٩٥٤ . وهي عبارة  
عن لوحات دائية ولوحات لاجونه ربة واس  
ونساء وجوده في فورتا مع امريائه من عائلة  
سبي عام ١٩٥٦ وعامي ١٩٥٧ - ١٩٦٠ ، بدأ  
عمل في لوحات منهم حمف وخاصة اسي عمه  
الصغيرين كخصير لأول تألف عدم بصورة حمفه  
عريف بصورة عائته بسبي واسي رسمت في باريس  
بين عامي ١٩٦١ و ١٩٦٢ ، رسم الشخصيات  
الأربع عن اصوره من اليسار ابي اسبي . حسب  
انهم بسود اغلاله روحا اكثر من حديا نحو  
الوالد . كل كلا من اسيف والسف امحونه سبي  
الأجزاء المحلقة حامدا بعض اسبي . وبشكل ليس

ملازمي ( اعمود عوسه ) ( ابدى بل الله اعلمه  
بالرعة الاستراقية والساب ( بون فاليري . ابدى  
كان باعدا ميرا لأعمال ديماء وخاصة ( لوحة الرقص ) .  
لاستطيع أن يهمل التأثيرات المحلقة بأسبوسه  
الصوري وابعوده في أعمال نظيره امر ودبلا كروا .  
شكل مسعل ، انك على عمل لوحات بملته  
وتمثل عائته واصدقائه ، اي مواضيع رثها  
بسهولة ، وكما يريد من حيث شخصية أوقفات  
والواقف الاجتماعية . واسطاع أن يعبر عن الشخصيات  
المسبقة ، تألفه واهتمام مشرير منمكا نحو  
سكولوجي حر وعدي . وباحصار . استطاع ديماء  
أن يخلق رباط بين الموضوع وبين الفنان .





ادغار ديفاً - عاملات الكوي

الام القائم خلفية لصورة احدى البنيتين ، بينما جلست الاخرى وقد ثنت رجليها واختفتها تحت ثوبها ، فجاءت هذه الحركة جرئية وغير متكلفة ، مما جعلها تبدو تجاوزا لكثير من النقاد بما فيهم ( أنفر ) اما الوالد فقد رسم من وراء بوجه جانبي جالسا على كرسي أمام المدفأة ويبدو الجو عاديا ومألوفا ليس بسبب ملاحظته التامة للفتيات والغرفة وانما بسبب طريقة ترتيب الشخصيات التي تجتذب المشاهد نحو الالة الاسروية لعائلة ( بيليللي ) .

وتعتبر هذه اللوحة ، مثلها مثل باقي لوحات العصر ، استجابة لعديد من التأثيرات تتراوح بين ( رفائيل ) و ( تيسيانو ) و ( برونزينو ) حيث كانوا من الرسامين البارعيين ، ورغم اعجاب ديفاً الواضح بأنفر الا انه كان مستعدا للاستزادة من هذه التأثيرات بوعي وتكلف ، وكان بنفس الوقت يعطي اهتماما خاصا الى الوقفه الفعلية للموديل بصبر المصور الفوتوغرافي في الايام الاولى للصور الفوتوغرافية .

منذ عام ( ١٨٦٠ ) حتى عام ( ١٨٦٥ ) كرس ( ديفاً ) نفسه لرسم اللوحات التاريخية مثل لوحة ( الفتيات الارسبارطيات ) ولوحة ( تدريب الفتيان ) ولوحة

( الاسكندر وخصانه يوسيفالواس ) ( مجموعة باسل هوغي ) ولوحة ( سمير اميس تبني بابل ) ولوحة «ابنة جيفسا» ( نورثامبتون ، مانشاتشوستس ، متحف معهد سميث للفن ) واللوحة ( مشهد حرب في العصور الوسطى ) ( باريس - اللوفر ) ، . انتقى الفنان في هذه السلسلة وحسب التقاليد الاكاديمية ، سلسلة مختارة من الرسوم الجيدة تظهر العديد من شخصياتها جمالا مدروسا بالتفصيل ، ويلاحظ هذا بشكل تام في موديلات القادحة من الشارع ، ورغم الجو القديم ونوعية التأليف الاصطناعية غير المقنعة ، والخلفيات غير المتقنة الا ان هذه السلسلة جديرة بالذكر في تطوره ، فقد اظهر براعة تصويرية في تحليل كل شخصية ( وهي نوعية يمكن ايجادها في الصور ) كما درس بوضوح التركيب البنيوي وحركة الخيل ، ويبدو انه كان يذهب الى سباق الخيول من اجل اللواصة .

بالاضافة الى هذا ، تعتبر سلسلته التاريخية هذه اول صلة له بالمرح ، فلوحته ( سمير اميس تبني بابل ) جاءت نتيجة للعرض الباريسي الناجح ( اوبرا سميراميد ) التي ألفها ( روزيني ) ثم استأنفت هذه





ادغار ديفا - المسدحة

الصلة بعد ست سنوات في لوحته ( الأنسة فيوكر )  
المثيرة للجدل والمأخوذة عن باليه الينبوع ( بروتلين -  
متحف الفن ) في هذه اللوحة كان الموضوع فقط يرتبط  
بالمسرح اما التأليف فقد أنجز بأسلوب جامد وتقليدي .  
مع ذلك بقي فن التصوير شغله الشاغل ، حتى  
صلته بالمسرح لم تأت مباشرة من خلال زيارته الى  
ردهات الرقص في شارع ( بيليتيه ) وانما بدأت من  
خلال صداقاته مع الموسيقيين أمثال ( ديزيريه ديهو )  
عازف المزمارة في الاوبرا ، وكانت دقته في تأليف لوحاته  
من العوامل الرئيسية لتطوره في هذه المرحلة ، ففي  
لوحته ( المرأة والاقحوان ) أصقل فيها خط الوهم  
وأحسن استغلال النشر الواضح المدروس على نوع من  
ورق النشاف خلاف للصفات اليابانية الشائعة والمألوفة  
لسنوات عديدة عن طريق نقوش ( براكموندا ) كما أنه  
حصر الشخصية في طرف اللوحة وكان هذا أيضا خلافا  
لما يتعلق بوجهة نظر صور فنية معينة .

وتؤكد البراعة التامة في التماثل السيكلوجي  
والادراك الحسي للشكل في لوحتي « الطفل هورتنس  
فالبينسون » و « امرأة مجهولة » على أنهما سلسلة

من اعظم اللوحات ، حدث هذا التطور نوعا ما في  
رسومات متنوعة لعازف الجيتار الوثني الذي عزف  
امام ( أوغوست ديفا ) ، والد دوغا ولكنه اتضح أكثر في  
تلك اللوحات التي رسمها بين عامي ( ١٨٦٨ ) و ( ١٨٧٢ )  
والتي خصصها لموسيقى اوركسترا ( الاوبرا ) .  
تبقى كل شخصية في هذه اللوحات جديرة بالملاحظة  
بشكل تام ، أما مجال الرؤية فقد وسع ليسد على نحو  
غير متوقع بظهور المشاهدين الجالسين بالمقاعد الاولى ،  
ويمر وميض ضوء فوق الرؤوس ليتجه بهذا الطريق  
وذاك ويخلق لدى المشاهدين شعورا بالترقب المتواصل ،  
يقطع رؤوس المشاهدين الصورة بشكل أفقي كما تسبب  
ظلالهم الصلبة والسوداء مع الضوء القادم من المسرح  
كشفا رائعا ومفاجئا في الخلفية ، بينما تتألق الراقصات  
بثياب المسرح فيتحول الموضوع الثانوي الى موضوع  
رئيسي ، وهكذا تكون صور الموسيقيين والمشاهدين  
مركز اهتمام اولى لرؤية الاداء بكل ما يقتضيه تأليف  
موضوع من هذا النوع من متطلبات شكلية وحركية ،  
لقد قدم هذا الموضوع بنوع من التناقض الوهمي مع  
موضوع المشاهدين وكأنه هروب خيالي من الملاحظة





اد عمار ديفا - مكتب القطر

الثامة الحقيقة ، استطاع من خلاله أن يبقى تحليله  
للأشخاص والمشاهدين في متناول يده .  
عندما بدأ ( ديفا ) الذهاب الى حصص الرقص في  
الأوبرا ، كانت المدرسة آنذاك في ( شارع بيلتييه )  
وكانت هذه المدرسة معروفة لدى كل محبي رقص  
الباليه ، واشتهرت عندما درس فيها فنانين مشهورين  
أمثال ( تاجليونى واسلر ) وكانت تضاء بالمصابيح  
الغازية لتعطي الأنوار والألوان المنبعثة منها انطباعات  
موحية وخيالية ، ويمكن أن تكون هذه الأضواء قد  
أسعدت ( ديفا ) لأنه بدأ يهتم بالراقصات وبحركاتهن  
ووضعياتهن التي استطاع أن يدرسها في خطواتهن  
ووضعياتهن المختلفة .  
كانت كل لوحة تستدعي سلسلة واسعة من

الدراسات ، فقد راقب الراقصات ليس في البار وهن  
يسترحن ، أو بجانب المسند وإنما راقب كل لحظة  
من الساعات الطويلة التي كن يقضينها في التمرين  
والقلق والإستراحة ، حين كن ييستن إلى نقد مدربين ،  
وحين يرتحن ويتمددن ويتأبن ويرتدن ملابسهن ،  
وحتى عرف في النهاية كل التفاصيل الدقيقة التي كانت  
تقلقه أولئك الفتيات اللواتي أطلق عليهن ( الفئران )  
المنحدرات من بيئات فقيرة والخاضعات لاختبارات منهكة  
في المهارة والقدرة على الاحتمال ، لقد عرف كيف  
يقدر دون تحيز كل ماهو دقيق في تمارينهم القاسية ،  
متبعاً حركاتهن بواسطة القلم ، بدأ يشعر بعاطفة  
مكبوتة تجاههن وكأن رغبته العارمة إكتشاف الموضوع  
شجع على الاندفاع السري نحوهن .





ادغارديغا - عائلة بيالي

في لوحة ( بهو الرقص في الاوبرا ) التي رسمها ديفغا عام ( ١٨٧٢ ) . أكد من خلال التزامه الواضح في التدقيق بالتفاصيل مبتدئا من الجدران الى الارض الى الابواب الى الاثاث على تركيزه على الموضوع ، حين جمع العناصر حسب تحليله التمهيدي ، ووجد أن عليه أن يغير تصميمه السابق كليا كان هذا العمل بداية لعدة محاولات أدت بدورها الى نتائج غير متوقعة ، كانت ثياب الراقصات متشابهة ، لانه لم يكن يهتم بأحجام مشاكل الالوان وكان الضوء يكشف الاجسام بشكل كبير .

إن تأثير الضوء والظل على الشخصيات قد برزت في لوحات الموسيقي والاوركسترا ، على المشاهدين ، اهم وبرز الاهتمام الذي أولاه لها أكثر من اهتمامه بترتيب المجموعات ضمن مساحة محددة ، أما في رسوم ( الباليه ) فقد اجتهد على جعل العمل ، والمساحات والشخصيات تنظم بشكل متميز ، فقد رسم الفرف وفقا لقواعد ( المنظور ) كما حل الجسم بقسوة بحيث جعل كل جزء يناسب الآخر ، كما كانت الملامح والوضعيات متوازنة ، والتجاور له معنى وكل شيء يستجيب للجو المحيط .





إدغار ديفي - سباق الخيل

بينما كان ( ديفي ) منكب على رسم وحل هذه المشكلة المعقدة التي استغرقت سنين طويلة وهامة من حياته ، جاءت رحلته الى امريكا خارج نطاق بحوثه ولم تساهم الا قليلا في تطور عمله رغم انها يمكن أن تكون قد لائمته ، فالطبيعة والناس كانا جديدين بالنسبة اليه ، أما الاستشراق الذي اعجب الشاب ( مانيه ) والذي تابعه ( غوغان ) في بحثه عن الحرية البعيدة المنال ، فقد كان تأثيرها على ( ديفي ) الذي كتب لصديقه ( فرويليش ) قائلا [ لقد شاهدت أماكن جديدة ، ودخلت رأسي أفكار جديدة ، احتاج كي انفذها الى اضعاف سنين حياتي ] وكأنه أحس بأن جذور ثقافته وتدريبه اوروبيين ، وبأنه حن الى ( باريس ) والى أجواءها وصخبها .

ان لوحة ( موران ) الراقصة متشابهة مع لوحتي ( بتيبا ) الرائعة ، وعازف الكمان التي تلتهما ، واللذين رسمتا بنفس الفترة تقريبا ، حيث يتخلل الجو القاسي في هذه الرسومات أجواء هولندية معينة من القرن السابع عشر ، واستقلال في نفس الوقت في هذه المواضيع المعدة بكل الدقة ، والصبر الشديد في العمل ، وهو على يقين بأن الشيء لا يمكن الحصول عليه الا من خلال الجهد الدؤوب ، كما أدرك ( بول فاليري ) أن تحقيق حرية استخدام الفنان لوسائله بشكل كاف ، يتطلب المثابرة والجهد والتمرين المتواصل والقلق وأخيرا ، ويجب أن يظهر أخيرا أقصى اغراءات العقل لانه الرسام هو الاداة الوحيدة التي يستطيع الفنان من خلالها أن يقدم ما هو صواب .





ادعنا رديغا - العازف .

على الرغم من الالوان البراقة التي استخدمها ( ديفا ) في لوحة ( لوسيانا ) ، الا انه لم يستطع ان يلاحق القضايا المحلية والعرقية ( الشابة العمياء بالموسلين الابيض ) تعتبر صورة حزينة لموضوع سابق ، اذ ان ثوبها بطياته الفضفاضة له خفة ثوب الباليه ، اما لوحة ( سوق القن ) في نيواورليانز فقد بدت فيها الغرفة كأحدى الغرف المعروفة جيدا في شاع ( بيلتييه ) حيث صممت الخطوط القطرية والعامودية بحذر شديد ، فكأن الاهتمام بتقريب الشخصيات أكثر من الاهتمام بنوعية القطن والجريدة أو سجلات أمناء الحسابات ، لانه كان حريصا على املء كل فراغ للدرجة انه لم يغفل حتى الزوايا البعيدة .

لقد درس كل شكل بفيض منبعث من ( الواقعية التاريخية ) فهم اشقاء واعمام وابناء عم وموظفين

معروفين ، انهم مجموعة من رجال اعمال الجنوب القديم وكل فرد فيهم يمارس دوره المناسب ، ادخل ( ديفا ) على الموضوع سمات اجنبية غير باريسية بدت في القطن المخصب بالضوء الذهبي .

عاد الى ( باريس ) وآلى مواضيعه القديمة ، وبدأت الرقصات مرة ثانية بالتمارين ، والاداء ، واستأنف ممارسته للرسم ورغبته في الوصول الى الكمال البعيد المنال ، ودرس موضوع أداء الرقص بتفصيل مفرط ، مصرا على الحصول على الاتقان من خلال التوازن في التكوين ، مستفيدا من كل الحركات الذي قدمتها الرقصات بحركاتهن المختلفة ، الحركة كمدت ، وتحمل جمال الوضع السابق ، وقدم خطوطا حادة جديدة مكتشفا فيها ايقاعات غير متوقعة بلغها بملاحظته القوية ، وازدادت حدة ببراعته الغرافيكية ، كما استفادت





ادغار ديفا - العازف

لنفسه ، وانما كمساعدة تقنية لشحذ العين ، ولتسهيل امكانية استخدام الاساليب الجديدة في الادراك ، وهذا يعني انه لم يرفض ايا من مصادر عصره ، بل تبني المعرفة المعاصرة في كل مرحلة من مراحل تخطيطه للاشياء ، وذلك بحماسة المكتشف ، ولا تزال مذهلة حتى يومنا هذا .

لاقى ( ديفا ) في رسوم الخيول وحلقات سباق الخيل صعوبات كالتى لاقاها في رسوم الراقصات ، واذا وضعنا جانبا اولوية ( ديفا ) على ( مانيه ) في رسم موضوع كهذا ، نجد ان اللوحات الاولى تعتبر وثائق جذابة عن الاوساط الباريسية المتوسطة والمتواجدة في سباق ( لونغ شامب ) ففيهم من التالق ما يفسح المجال في رسومه التالية الى القاء نظرة غير مشفقة على

رؤيته للمساحات من التطوير التدريجي لوسائل التعبير التي استخدمها ، فقد تبنى في المسرح وجهة نظر اظهر فيها الراقصات وهن مأخوذات بالضوء المبهر الذي احاط بالشخصيات ، واضاء اطراف تنورة الباليه ، والفساتين واقدام المنظور بقوة .

واثناء تراكيزه على القسم الخاص به من الحياة المعاصرة ، وصلت اليه بقايا لوحات حفر يابانية منشورة سابقا فتعلم منها كيفية استخدام نقاط نظر لمنظور جديد والتأثير القوي الذي ينتج عن الخطوط القاسية التي سرعان ما تصبح لينة على نحو غير متوقع ، كما استفاد بنفس الوقت من خبرته في التصوير الفوتوغرافي ليس من اجل تكوين المكان والاشكال ، او التأكيد من الواقع لنقله كما هو وهذا شيء كان نادرا ما يجيزه





ادغار ديفاء - المستحمة

( جسم الحصان ) الذي يرتجف في لوحة ( الحصان القوي ، غير المسرج في غطاءه الحريري ) . لم يقترب ( ديفاء ) في رسمه لمشهد معاصر من موضوع كهذا أبداً ، بل استفاد من صور لمشاهد شهيرة متنوعة التقطها ( إدوارد مويبريدج ) ونشرت بين عامي ( ١٨٧٨ - ١٨٨١ ) ، حيث أوضحت للفنانين الأخطاء التي ارتكبوها سابقاً في تصويرهم للأحصنة في حالة الحركة ، فتسلح ( ديفاء ) بهذه المعرفة وأعطى للحركات الصحيحة الديناميكية ، والخطوط الفخمة للقوائم ، كما ساهمت ألوان ( الجوكي ) ، وعربات المشاهدين بدور المجل

للخيول ، فقد قطع مساحة بخطوط عامودية ، وأقدم فتحات غير متماثلة سرعان ما ازدادت وضوحاً ، ولكنها تنسجم تماماً مع الخلفية الملفتة للنظر للتلال ، والمنحدرات الخضراء في منطقة ( القديس كلود ) ، أن التكوين وحدة متكاملة متناسقة ، ومنسجمة تماماً ، ويتضمن صراعاً بصرياً في تطور لاحق ، ولكنه محدود بحيز معين .

توضع الرسوم التي أبدعها ( ديفاء ) مدى ثقافية كما أنها تساعد على اعتباره شخصية مستقلة بذاتها وبعبدة عن النزعات الثقافية والفنية الرائجة في (باريس)





ادوارد ديفي - السيرك

مند لقاءاته الأولى بمانيه وغيره في مقهى ( غريبوا ) ومقهى اثينا الجديد ، فالتكبر والاستقراطية الحقيقية التي وصف بها على الرغم من اختلاطه بالناس دون تمييز ، رغم ذلك فقد برزت في لوحاته الرغبة في تقديم الرسوم للحياة المعاصرة ، وكانت علاقته بالانطباعيين من الاستبصارات الخاصة والساخرة ، فقد كان لديه اصدقاء كثيرين منهم ، وكان يشاطرهم اهتماماتهم واساليبهم في الحياة العامة ، الا انه لم يكن يفكر ابدا في مشاركتهم ، ورغم مساهمته في سبعة من معارضهم الثمانية ، الا انه رفض نظرياتهم بشدة وسخر من

الذين كانوا يأخذون من الطبيعة قائلًا - [ هؤلاء اصحاب الذين يملأون الحقول بأكوام من مساند لوحاتهم ] ثم يتابع قائلًا [ وكان الفن لا يحيا بالتقاليد ] ، فقد لجأ هو بنفسه الى التقليد عندما اقتبس في رسمه من الاسكتشاف والصور موطدا على اختيار الضروي منها ، اي كل ما يؤثر بمخيلته مع التقييد بتعليقه الساخر في ان [ الهواء الذي يراه الانسان في رسوم اساتذة الرسم يختلف عن الهواء الذي يتنفسه ] فهو نادرا ما كان يهتم بالطبيعة .

من ناحية اخرى ، فان استقلاله عن الانطباعيين ،





ادغار ديفي - السيرك

به حتى ولو كانت غير مباشرة يمكن أن نستنتجها من كتيب لدورينتي ، نشر عام ١٨٧٦ ، وعنوانه ( الرسم الحديث الذي يخص مجموعة من الفنانين الذين يعرضون في مرسوم ودران رول ) وهي مقالة مثيرة تجنب فيها الكاتب كلمة ( المذهب الانطباعي ) الا انها كانت حتما في ذاكرته خلال كتابته لهذه المقالة ، وليس جديرا هنا التحدث عن المقدار الذي ساهم فيه (دلوفا) في كتابة هذه المقالة كما هو مناسب الكشف على ما يظهر من طبيعة المناقشة التي جرت حديثا واختلاف الافكار القائمة بين أعضاء المجموعة .

لقد شارك ( دورينتي ) خلال العقد الماضي في وضع بعض البواعث الشائعة في عصره في الادب والفن، والمستمدة من ملاحظته للحياة الواقعية ، ولقد عالج في الواقع مثل ( الاخوة غونكور ) المحتوى الروائي لقصصه بهذا الاسلوب تاركا المجال مفتوحا لمذهب ( زولا ) الطبيعي .

ولكن في بداية عام ( ١٨٥٦ ) كتب ( دورينتي )

لم يتوقف عند اعتراضه الهامشي على الرسم في (الهواء الطلق ) وانما هناك اختلافات اساسية ، تكمن في تفكيره المتواصل ، وفي تجميعه الصبور لنتائج تحليله ، وفي اختياره العقلاني للحقائق ، التي يقدمها خياله ، وفي براعته التي تتدخل حتى في استعمال الضوء ، وفي اهماله لنفسه مما ادى الى اصابته بالحمى نتيجة لقيامه بجهود شاقة تفوق قدراته الجسدية ، ولكن في الوقت الذي جعله شعوره يلتزم بمواضيع ( الحياة المعاصرة ) ويدخل في مناقشات مع اصدقائه الانطباعيين ، ويعرض في معارضهم ، لكي يتحدى الرسم السائد بذكائه الحاد والمرهف ، الا انه كان مقتنعا من خلال صداقته مع ( دورينتي ) بأن أية حركة جديدة في الرسم لا يمكن أن تأتي الا من خلال تصور جديد للواقع .

نجد هنا أن وجهة نظره جديدة تماما ، اذ انها تظهر نماذجا من التعليق الاجتماعي عن بعض الوقفات البائسة والمتواضعة ، بل وحتى غير المتقنة عند رسمه ( للراقصات الصغيرات ) في مدرسة الباليه ، او في اختياره لمواضيع وضيعة مثل لوحة ( الفسالات ) التي رسمها قبله ( دوميه ) او في سخريته اللاذعة يلطف لدى رسمه للنساء المغميات في حفلات المقاهي الموسيقية، وهو موضوع كان يفعم بالحيوية في اعمال ( لوتريك ) .

مهما كانت الدلالة المرجوة من كل حالة فقد كانت الواقعية ذريعة لتكوين رأي في اساسيات الحياة ، وما تبقى يمكن القيام به بعين الفنان ويده ، فلوحتي (نسوة في مقهى الرصيف ) ولوحة ( مخزن القبعات النسائية ) كانتا بعيدتين عن الحميمية الدنيوية التي تبهج (مانيه) الذي كان دائما يحاول الاستئثار بالجمال الرائع ، والعاير وهو في طريقه الى ( فوربورغ سانت ) مع ( ميراي لورون ) و ( مالارميه ) ، استعمل ( ديفي ) موديلاته هذه ليكتشف التعارض ، المتناقض للضوء ، ويعطي لكل موضوع مرسوم في مخيلته قيمة تأليفية مساوية ، وليوجد احتمالات شكلية جديدة في اللحظات المذهلة من كل وقفة ، وكانت جراءة وتلقائية النتائج التي يصقل اليها تخفي الجهود التي بذلها في البحث .

اللوحة عبارة عن نساء منهكات يكونين وينحن بسام ويتأبن ويلقن بظلالهن الى الحائط كالاشباح ، اما لوحة المغنية ( كامبريج ، ماساتشوستس متحف فوغ للفن ) بقفازا الاسود المتجه نحو الاسفل بخطوط امودية ، فانها بالكاد تمنع حيوية حضورها من بور المسافة الواقعية والسيكولوجية التي تفصلها عن المشاهد .

ان مكانة ( ديفي ) بالنسبة للرسم الواقعي والانطباعي ضمنى في اعماله ، ولا يمكن استنتاجه من الرسائل والسير الذاتية ، او من ذكريات اصدقائه وحدهم ، كما ان حسن الانتباه الى المعلومات المتعلقة



من خلال ملاحظته للحياة قائلا - [ كل شيء يبدو منظما ] وكان العالم قد صنع بشكل خاص من أجل الرسام ، ومن أجل العين لتستمتع ، وعلى الرغم من أن نهجه الشخصي نحو الفن كان مشبعاً بالأدب ، بل وأكثر من هذا بالحياة الاجتماعية القائمة بشكل أساسي على إعجابه ( بكورييه ) . إلا أنه وجد في ( ديفا ) وحده بين معاصريه المراقب الحذر والواعي للحياة الاجتماعية ، والذي يستطيع مناقشته بالأمور الفنية فكانت الأفكار في مقالة ( الرسم الحديث ) تنساب بجلاء ووضوح وتدل على خلفية ثقافية من نوع خاص ، أنها في الواقع نتاج حوار مع ديفا الذي كان أساس نظام تفكير ( دورينتي ) كله ، استقبل الانطباعيون الكتيب بارتياح وحذر وازدراء ، وقرأوا آراء ( ديفا ) مدعومة بالحجج .

اشترك ( ديفا ) في معارض الانطباعيين الجماعية منذ عام ( ١٨٧٤ ) حتى عام ( ١٨٨٦ ) مستنشرين المعرض الذي قام عام ( ١٨٨٢ ) ، وكان يوافق على مقترحات وتصورات أصدقائه ، لكنه كان دائماً يوضح لهم أنه لا يريد أن يكون المعرض ثوري الشخصية ، لقد اعترف بصراحة أيضاً أنه يعتبر نفسه مختلفاً عن زملائه لأن أعماله ليست مثلهم ، فبنية على العلاقة مع الطبيعة والهواء الطلق ، ولم ييأس أبداً من محاولة استمالة ما أمكن من الفنانين للاقتناع بوجهة نظره



ادمنارديفا - الفنان .

آملاً عبثاً في اقناع حتى ( مانيه ) الذي كان يسعى دائماً لكسب تقدير رسمي من قبل الصالون . في ( معرض الانطباعيين ) الذي عام ( ١٨٧٢ ) عرض ( ديفا ) عشرة من أعماله المرسومة بالزيت ، والباستل منها ، رسوم السباق والفسالات والراقصات وفي عام ( ١٨٧٦ ) عرض أربع وعشرون لوحة منها سوق القطن في نيو اورليانز ، وبدأت الاختلافات بينه وبين أصدقائه الانطباعيين تزداد وضوحاً بشكل عام ، فقد صرح لهم قائلاً [ أنتم تريدون حياة مستمدة من الطبيعة ، وأنا أريد حياة خيالية ] ووجد أنه من الصعب اقناع أصحابه في ( البحث عن مركبات جديدة في أساليب الرسم ) والتي يعتقد أنها تثمر أكثر من اللون ، وقد علق قائلاً - [ جميل أن تنسخ ما تراه ولكن الأجل أن ترسم ما لم تعد تراه إلا في ذاكرتك ] .

أرسل ( ديفا ) إلى المعرض السادس الذي قام عام ( ١٨٨١ ) سبعة رسوم بالباستيل ، كما أرسل تمثال الراقصة الصغيرة التي تبلغ الرابعة عشر من العمر ، وهو التمثال الوحيد الذي عرضه في حياته والموجود في الكتالوج الذي نشر عام ( ١٨٨٠ ) والذي لم يستطع إنجازه في ذلك التاريخ ، أثارت الراقصة الصغيرة بثوب الباليه الموسليني الصلب ، وشعرها المعقوص بشريطة زرقاء وحذاءها الساتاني ، ذهول المشاهدين فقد بدت وكأنها تنفس وكانت عظامها مشدودة وملبنة بالحياة وكان هذا التمثال ، يمثل صورة التمرد والدقة .

واستفاد في أعمال النحت من دراسته المباشرة لأجسام وحركات الخيول على نحو لا يمكن إنكاره ، إلا أن النحت لم يكن غايته أبداً بل كان تجربة واسلوباً مناسباً لاكتشاف معلومات جديدة عن عملية التعبير التصويري لمواضيع من هذا النوع فقد استعمل مثلاً لوحة ( الحصان ) قرب وعاء الشرب كموديل للوحة الانسة ( فيوكر ) غير الموفقة في باليه ( الينبوع ) ليربط بشكل أساسي العناصر الملونة والبعدية بوظيفة الخط مما أعطى الشكل امكانيات حركية كانت نتيجة لحده الناضج ، وعلى الرغم من قيامه ببعض أعمال النحت قبل عام ( ١٨٨٠ ) إلا أنه لم يركز على هذا العمل ، إلا منذ ذلك الوقت وذلك لضرورته في دراسة الشكل . وقد قام بتشكيل التماثيل بالشمع ( قام هيرارد بعد وفاته بصب ٢٢ قطعة أصلية ) ، بصبر الفنان المتعلم ذاتياً الذي لا يهمل محاولات كمجرب ولا يهتم بنتائج ومستقبل تماثيله وصب فيها كل الحزن الذي اعتراه في شيخوخته الطويلة والمؤلمة ، والتي فصلته عن العالم الخارجي ، وحدث من رؤيته للرسم فأصبح لا يرسم إلا لفترات قصيرة كل يوم كانت يداها أثناءها مازالتا تتلمسان طريقهما إلى الشكل ، بينما كان مرسومه





إدغار ديجا - راقصات الباليه

يكتظ بالشخصيات المعزية والمعادية .

كان المعرض الانطباعي الثامن الذي قام عام ( ١٨٨٦ ) لحظة هامة أخرى في سيرة ( ديغا ) ، فقد عرض الى جانب مجموعته المرسومة بالباستل والتي تمثل سيدات في محلات القبعات النسائية [ أحيانا كانت تلميذاته ( ماري كاسات ) تقف له موديلاً لهذا الغرض ] عشر صور أخرى بالباستل وهي ( مجموعة من الصور العارية لنساء يتجمعن ويفتسلن ويتدالكن ويتنشفن ويمشطن شعرهن ) ، وكان هذا آخر معرض له باستثناء معرض صغير قام في دوران رول في عام ( ١٨٩٣ ) ابتعد بعدها عن الحياة العامة وانعزل في عالمه الخاص مكرسا نفسه لرسم مواضيع وأسايب فنية خاصة في ديغا وحده للوصول الى الكمال من خلال صبره وعاطفته الشفافة .

ولكي ينجز ( هذه السلسلة الشهيرة من لوحات النساء العاريات ، جهاز مرسومه لشهور بكراسي ذوات الذراعين ، وأحواض استحمام ليتثنى له ملاحظة الموديل بحرية ، فتمعق في حركات وملامح الموديل التي كان يراها على الطبيعة ، ودرس الانسجام السري لكل من حركات الجسم ، وفي بداية عام ( ١٨٨٦ ) زار نابولي لفترة وجيزة وكتب لصديقه النحات ( باثولومي ) عن رغبته الملحة في العودة الى باريس وإلى ( قصره الدافئ ) أي الى مرسومه المدفأ جيداً ، حيث رسم بالباستل لوحات النساء في عريهن الحيواني ، مستمداً الوضعيات والملامح من الطبيعة ، وكأنهن يشاهدن من خلال فتحة المفتاح ) ، وفوجئ الجمهور بهذه الشخصيات الحيوية غير المألوفة وترددوا بين الشجب والاعجاب ، لكن أصدقائه وبنقلاده أعجبوا بها ( فهيزفانز ) مثلاً اكتشف في هذه اللوحات المرسومة بالباستل ( تعبيراً شخصياً عن الازدراء والكراهية ) ، ولم يتطرق ( ديغا ) لهذه الحقيقة لمعرفة المباشرة بالموضوع ، وإنما ليجد طريقة لحل مشاكل واضحة وملحة في الحركة والشكل ، فقد كان لكل وقفة حضورها المباشر بسبب الجهد المستمر ، والمبذول لفترة طويلة يتزامن مع في التصوير بشيء من التفصيل ، مستخدماً أثناء تحديده للشخصية خطوطاً كثيفة من الباستل شربة بأشكال ملونة مهتزة يمكن تفسيرها على أنها قبول بالافكار الانطباعية ، ويندمج الرسم بوظيفة الباستل فتعطي وجهات النظر والزوايا المعقدة للوحة قيمة جديدة عن الشعور بالحقيقة ، فقد لاحظ ديغا حيوية العاريات الشديدة ونقلها بتجرد مذهل كما تجنب العناصر الغير الضرورية وهذا شيء كان هاماً بالنسبة لديغا الذي لم تلتفت انتباهه أبداً ( الطبيعة الحسية ) التي كانت تهم الاساتذة القدماء بما فيهم ( رينوار ) .

ازدادت انعزالية ديغا وارتيابه مع مرور السنين ، وازداد جسمه ضعفاً وكان هذا سبباً لرفضه العرض الثانية ، ووافق فقط على أن يعهد الى دوراند رول عام ( ١٨٩٣ ) بسلسلة من لوحات تمثل الطبيعة مرسومة بالباستل في مرسومه والشاملة على كل ما بقي في ذاكرته فكانت مزيجاً من الاعتباطية الغريبة وأفضلياته الملفتة للنظر ويتضح هذا في التلال والحقول الموجودة في خلفية حلقات السباق والتي استخدمها لإنجاز تأليف متوازن ، فقد ازدادت قيمة لوحة « نساء يمشطن شعرهن » بسبب حضور الشخصيات المباشرة ، بينما اقتصرت لوحات الطبيعة على رسم الأرض فقط لربط التأليف وجذب الضوء وتوضيح ألوان الرسم ككل . في عام ( ١٩٦٩ ) رسم ديغا أثناء وجوده في ( بولونيا ) و ( تروفييل ) اسكتشات بالباستل لشاطئ البحر ، اكتشفت بعد وفاته في مرسومه ، كما رسم بين عامي ( ١٨٧٦ - ١٨٧٧ ) اسكتشات أخرى شاطئ البحر تتضمن شخصيات صغيرة جداً تستحم رسمها ديغا لحل مشاكل اللون أكثر من الشكل ، وتمثل اللوحات الاحدى والعشرين التي رسمها بين عامي ( ١٨٩٠ - ١٨٩٢ ) وعام ( ١٨٩٨ ) المناظر التي شاهدها في أسفاره ورحلاته والتي بقيت في ذاكرته ، وعندما سأله صديقه ( هالفي ) فيما إذا كانت هذه اللوحات تمثل « العقل » أجابه ديغا بجفاء ودون أي اكتراث بل ( العين ) فنحن لا نستعمل هذه اللغة الرنانة ، وهذا يؤكد لنا أن البناء الذهني لكل أعماله وتجرده الدقيق وعملية اختياره لمواضيعه منفصل عن ظروفه العاطفية والرومانسية .





١ ديفيد ديفيد - المستمرة

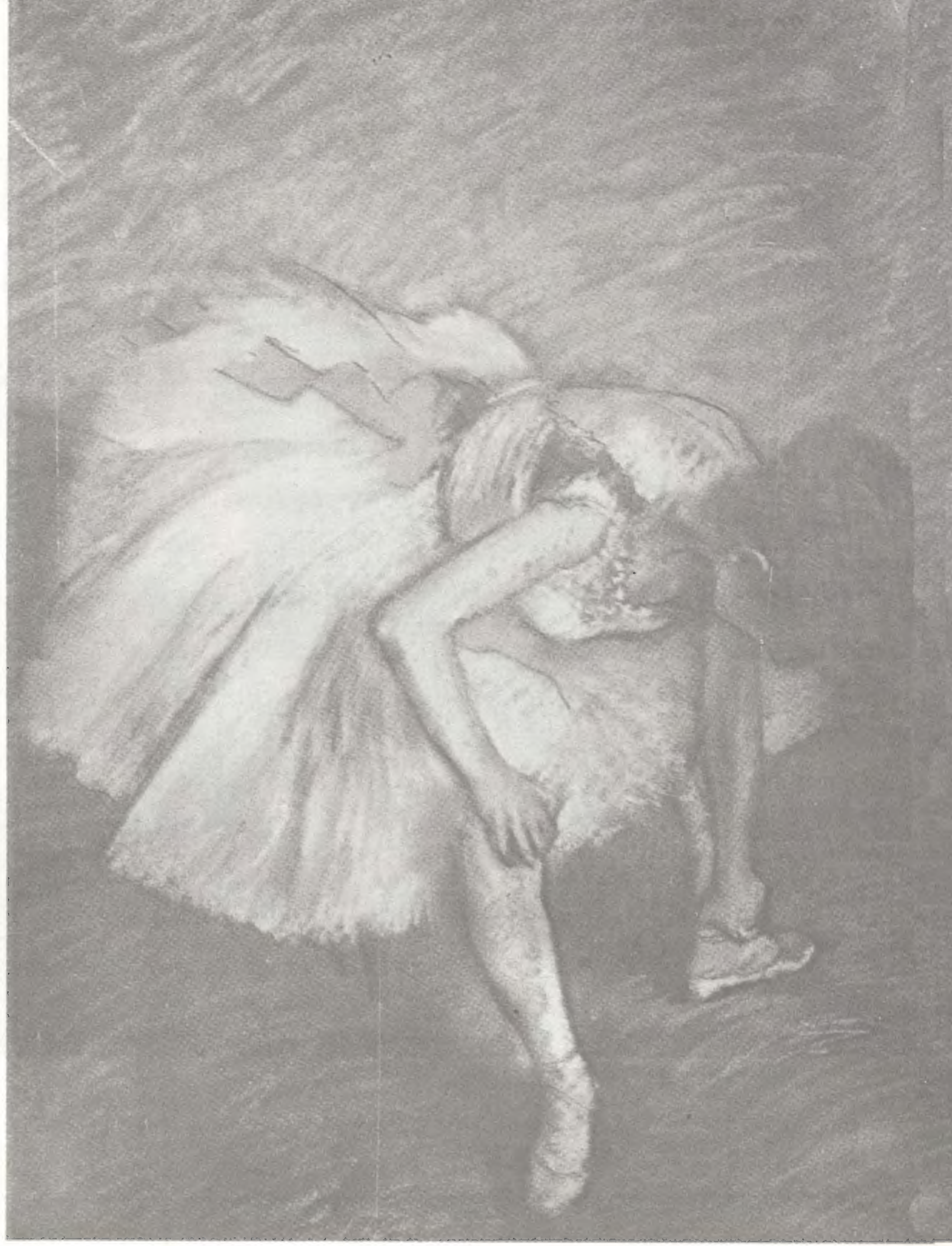
ووجهه النظر ليخلق علاقة بين سبر الموضوع واستخدام الخيال والذاكرة المنحرفين من ( سيطرة الطبيعة ) وكان تمكن ( ديفيد ) الفني في السنوات الأخيرة أفضل من أي وقت مضى بفضل الاختبارات الكثيرة التي قام بها والتي به المناسبات منها وكان ( الباستل ) وسيلة الوحيدة والمناسبة بالإضافة إلى ( المونوايب ) الذي حقق من خلاله نتائج غير متوقعة بثقة الخبر الذي اكتشف وسيلة يعبر ويمثل من خلالها أسلوبه الخاص في العمل .

جرب ديفيد في السنوات الأخيرة من حياته أساليب جديدة في الرسم ، فلم يعد يرسم الرافصات في وضعيات مأخوذة من الواقع أو من مشاهد تقف فيها الرافصات على رؤوس أصابعهن ، كما تخلص ببطء من الشعور بالارتباط بالمحيط وبالظروف التي تحدث الوقفة ، كما أصبحت الخلفيات غير واضحة وغير مرتبطة بالموضوع ، وتقدمت الرافصات إلى أهمية

من الصعب متابعة أعمال ديفيد بشكل منطقي أو حسب تسلسلها منذ المعرض الذي قام عام ( ١٨٩٣ ) حتى السنوات التي سبقت وفاته والتي قضاها وحيدا في منزله الذي خصص فيه غرفا كثيرة لمجموعته المنقولة عن رسوم أخرى ، كما تابع عمله بكل ما بقي لديه من قدرة على الرؤية ، فكانت اللوحات التي رسمها بالباستل تنبئ الألعاب النارية في تعدد ألوانها وحل محل الشكل المتقن تكوين يتألق بالخطوط المرقنة لكنه استمر في رسم الرافصات والعزيمات المرتبة بكثافة والمنجزة بمعزل عن التقليد وعن الصبغ الأكاديمي والتأثيرات الحركية المباشرة التي بقيت حديثة وغير تقليدية مثل أعمال ( رودان ) التي تسحوذ الشكل الإنساني وقد أدت بدقة تجعلك لا تسئم أبدا من ( بناءها الجميل ) .

كان ديفيد مثل ( مونيه ) يحب الرجوع مرة تلو الأخرى إلى نفس الموضوع بطرق مختلفة في التقديم





ادغار ديفي - المستحمة

اللوحة وكأنهن خارجات من محيط اللوحة كما انهن  
جلبن من مسافة ووضعهن ضمن نطاق المشاهد ،  
وهدبت فساتينهن بألوان خاطفة سيطرت على تعاقب  
الشخصيات بسرعة .

كما ابتعد بنفس الوقت عن رسم الوضعات  
الحيوانية اللامبالية للعاريات وبدأ البحث عن وقفات  
أكثر تعقيدا وتعذبا ليصل الى تحريف أكثر تشويها  
وغرابة فكانت خطوط والوان هذه الوقفات تحطم  
الفراغ المشحون بالتوتر ، وكان كل عنصر من عناصر  
التكوين مرتبطا بالآخر بدكاء مفعم بالحركة والشعور  
ويلطف التناقض غير المتوقع للرقعة الناتج عن استعمال  
الوان الباستل .

يوضح هذا الاسلوب الغريب من الانطباعية في  
رسوم ديفي الاخيرة مضمون تصريحاته السابقة عام  
( ١٨٧٠ ) بشكل كبير ، حيث كان الانطباعيون يرسمون  
ضمن مجال معلوماتهم المحددة وسط سلسلة من  
الهجومات والازمات المحتومة ، ومن تجارب جديدة  
وقد تعرض المذهب الانطباعي للنقد من قبل مجموعات  
وشخصيات أخرى مما أدى الى الحد من اعمالهم ،  
هذا التناقض في الافكار أدى الى توقعات جديدة  
لرسم المعاصر ، الا ان تصور ( ديفي ) الجديد للموضوع  
لم يضعف أبدا ورغم اخلاصه الشديد للمواضيع  
القديمة ، كانت دراسته للتأثيرات التي تطرا على  
اللون عاملا مساعدا للمعرفة ولتجديد ما وصل اليه من



كما هو ملاحظ فان وعي ديفا لقيمة التجريب في عمله كان اشد وانضج من باقي الرسامين الانطباعيين ، فقد طور كل وضع ووصل بها الى مستوى الامكانيات الفنية الموجودة . بدت هذه العوامل الاسلوبية الحاسمة بما فيها ثقافته الذاتية الادبية والفنية وتدريبه المتقن وتشربه للمذهب الياباني في ذلك العصر وصلته بالتصوير التي اثرت ليس فقط على اختياره لمجال الرؤية وانما على دراسته للحركة التي كانت تبدو كتسلسل الفيلم وعلى رفضه للقيم التقليدية في التأليف وعلى تركيزه على روائع اللون من خلال تجربته الخاصة مما جعلها تبدو كالاندماج اللوني المضيء وليس فقط تحليلا نظريا وهذا ما اتبعه ( سورا ) و ( سيناك ) .

ان تصور ( ديفا ) الكامل ما يتعلق بتطور الفن يفسر لنا أهمية تأثيره على فن اليوم وأهمية تأثير الفنانين به في عصره ، فبعد عدة محاولات قام بها ( هنري دوتولوز لوتريك ) في مجال الانطباعية حقق اسلوبا خاصا به اظهر من خلاله صلة وثيقة ولكنها بعيدة عن اسلوب ( ديفا ) ومشابهة للعلاقة التي كانت موجودة قبل بين ( ديفا ) و ( انفر ) ، وهناك ايضا ( جان لويس فورين ) الذي أخذ عناصر من ( ديفا ) ومانيه وجمعها في اعماله التصويرية بلمسته الشخصية كما استفاد ( بول غوغان ) نشر ( ديفا ) الواضح المدروس ، كما شكلت صداقة والتر سكيرت ( بديفا ) ذوق ( سكيرت ) الفني واوجدت رابطا حيويا بين الحضارة الفرنسية والحضارة الانكليزية في ذلك العصر ، كما كان لديفا تأثيرا مكونا على جاك فيلون ، كما تحتوي اعمال ( بيكاسو ) المبكرة على اشارات واضحة لدوغا وكذلك اعمال ( ماري كاسات ) و ( سوزان فالدون ) و ( دوارد مونش ) و ( ادوارد فويلار ) و ( بير بوفار ) والاعمال المبكرة ( فيليكس فالاتون ) .

ليس هناك أي مجال الان للتوقف عند علاقات ديفا الاخرى بباقي الرسامين ( الانطباعيين ) او علاقته بمانيه والواضحة من خلال اختياره للموضوع المقدم بأسلوب مختلف او استعماله لالوان ( الباستل ) كما اننا لا نستطيع التريث عند النتائج التي طرات على على تجديد دوغا للنحت .

حتى عندما اقحم ( ديفا ) نفسه في اختيار مشاهد من الحياة المعاصرة بدءا بلوحة البديكور وانتهاء باللفت وعشبة الاخستين وهما مثالا نموذجان ذو دلالة وهو لم يحاول الاقتصار على تسجيلهم فحسب فهذا واضح في استبصاره الذي لا يرحم والذي استطاع من خلاله قبول قسوة الحياة ، الا ان تصريحاته فيما يتعلق بهذا الموضوع كانت هادئة ، غير مزخرفة بالمؤثرات البليغة ، لقد نفذ كل هذا دون أي انغماس ذاتي وعبر عنها في افضل اعماله وذلك في ومن خلال سيطرته على الشكل .



## ادغار ديفا - المايه

حقيقة جسدية ، فساعده هذا الجهد المبدع على على الابداع في الامور ذات الطابع التغيري المتهز ، فلم يعد تكوين الاجسام يظهر بخطوط ثابتة وانما بخطوط متآكلة من الترقين الملون كما استطاع الرسام على وضع انكسارات الضوء في فرجات تجاور الشريط اللوني الذي يتحول الى شريط واحد .

اذا عزونا هذه الخطوة الى استكشافات العلمية المعاصرة للون او الى الضعف البصري المؤسف لديفا فاننا بذلك نعطي شرحا غير واف يشوه دلالة اعماله كلها ، وان التفسيرين صحيحان ، والهام الارادة القوية والتجربة والتي عززت وجود ( ديفا ) ككل ، هذه الرؤية للعالم تسمى ( الرؤية الباحثة ) كما سماها ( بير فرانكستل ) والتي يشاركه فيها ( رنوار ) ولكن بطرق مختلفة ، والتي انجزها ( ديفا ) من خلال تحليل منظم لحركات الضوء المتغيرة ، كما سعى لدراسة علاقات الوضع العمودي والافقي لسطح الصورة للوصول الى اكبر توسع ممكن لنقطة النظر كما سعى الى تحديد المكان عن طريق تجميع الحجوم الكبيرة الثابتة في جو محيط سائل ومن خلال ترتيب .